

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE PARANAÍBA**

**Aline Alves Machado**

**“NÃO PRECISO SER UMA PRINCESA”:  
representações fílmicas do gênero feminino na Walt Disney**

**Paranaíba/MS  
2021**

**Aline Alves Machado**

**“NÃO PRECISO SER UMA PRINCESA”:  
representações fílmicas do gênero feminino na Walt Disney**

**Defesa de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, área de concentração em Educação, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.**

**Linha de Pesquisa: História, Sociedade e Educação**

**Docente: Dra. Tânia Regina Zimmermann**

**Paranaíba/MS  
2021**

M129 Machado, Aline Alves

“Não preciso ser uma princesa”: representações filmicas do gênero feminino na Walt Disney / Aline Alves Machado. – Paranaíba, MS: UEMS, 2021.

154 f.

Dissertação (Mestrado) – Educação – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2021.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia Regina Zimmermann

1. Filme de animação 2. Representação 3. Princesa  
4. Gênero 5. Feminino I. Zimmermann, Tânia Regina I. Título

CDD 23. ed. – 791.437

**ALINE ALVES MACHADO**

**“NÃO PRECISO SER UMA PRINCESA”:  
representações fílmicas do gênero feminino na Walt Disney**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Educação. Área de concentração: Educação, Linguagem e Sociedade.

Aprovado em 10 de dezembro de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Tânia Regina Zimmermann  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) – Orientadora – Participação por  
videoconferência

---

Prof. Dr. Estela Natalina Mantovani Bertolotti  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) - Participação por videoconferência

---

Profa. Dra. Constantina Xavier Filha  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/Campo Grande - Participação por  
videoconferência

*A todos/as profissionais da Educação, guerreiros/as, batalhadores/as,  
sonhadores/as, feministas e amantes da arte cinematográfica,  
com todo meu respeito e admiração...*

*Dedico!*

## AGRADECIMENTOS

A todos/as que contribuíram (direta ou indiretamente) para meu progresso na vida acadêmica com esta pesquisa, que é resultado de esforço e muita dedicação pessoal.

Primeiramente, agradeço ao Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de pós-graduação da UEMS (PIBAB/UEMS) pelo apoio financeiro e incentivo acadêmico.

À Profa. Dra. Tânia Regina Zimmermann, pela acolhida desde a entrevista no processo seletivo e nas aulas (presenciais e/ou remotas). Sempre compreensiva, serena, educada... um exemplo de formadora e incentivadora, que acredita no ser humano mesmo diante das dificuldades apresentadas! Em minha lembrança a levarei por toda a vida, por suas valiosas contribuições, considerações, indicações de leitura e compartilhamento de saberes: “minha eterna gratidão”!

À Profa. Dra. Constantina Xavier Filha e à Profa. Dra. Estela Natalina Mantovani Bertolotti, pelo interesse e disponibilidade em comporem a banca examinadora de qualificação e defesa de mestrado, assim como contribuírem com minha formação acadêmica.

Aos companheiros de viagem rumo à Paranaíba, colegas de turma e professores/as do Programa de Pós-Graduação em Educação (PGEDU), da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), com os quais compartilhei momentos de aprendizagem e de reflexão.

Aos demais mestres/as e educadores/ras da minha vida que desde os estudos primários constituíram minha base escolar para que eu chegasse até aqui.

À mulher valorosa que é minha mãe Valdete, acompanhada do meu pai Marcos, que me apoiaram e incentivaram ao longo de minha vida estudantil e carreira profissional.

Ao meu esposo, que se demonstrou paciente e compreensivo diante das minhas angústias, privações e falta de tempo, mas não esmoreceu e sabiamente me incentivou, me apoiou e me motivou a seguir os objetivos por nós trilhados.

Aos demais amigos/as e familiares, que compreenderam as minhas ausências e me incentivaram a concluir essa etapa acadêmica.

## RESUMO

Esta dissertação está vinculada ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Historiografia do Brasil (GEPHEB) e à linha de pesquisa “História, Sociedade e Educação” do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). A pesquisa objetiva compreender e problematizar representações das relações de gênero que princesas dos filmes animados da Walt Disney disseminam destacando-as como protagonistas, personagens histórico-culturais e simbólicas do feminino. O período é de 1998 a 2016, cujo *corpus* documental selecionado foram quatro filmes: *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Valente* (2012) e *Moana - um mar de aventuras* (2016). A pesquisa é qualitativa interpretativista e parte da metodologia da revisão bibliográfica e estudo a partir dos aportes feministas e de gênero, estabelecendo aproximações com perspectivas culturais e alguns pressupostos foucaultianos, promovendo assim, atravessamentos entre os campos da história, cinema e educação. Os filmes animados de princesas, frutos do sistema capitalista, são parte do dispositivo cinematográfico, tecnologias de gênero e/ou artefatos culturais, permeados de marcas patriarcais ocidentais e poder discursivo, formativo e representativo da sociedade perpassando um modelo hegemônico de feminilidade como um regime de verdade; entretanto, mudanças observadas nas configurações das personagens remanescentes imbricam-se com lutas dos movimentos feministas pela emancipação dos direitos da mulher e pela igualdade de gênero. Como resultado foi possível aferir uma relação intrínseca entre fortalecimento das discussões de gênero e as transformações no estereótipo das princesas remanescentes da franquia Disney Princesa, ou seja, da representação de uma mulher passiva, submissa e atrelada ao casamento com um príncipe salvacionista como símbolo de felicidade à representação das princesas modernas (Tiana e Mulan) e as antiprincesas (Merida e Moana), que assumiram representações mais empoderadas e inovadoras, questionando tradições e modificando seus destinos. Para tanto, foram analisadas transformações físicas dessas personagens (vestimentas, objetos de defesa pessoal ou de valor, cabelos e representação negra) e comportamentais (mais ativas, aventureiras e atreladas à figura de heroínas que se apoiam no empoderamento e sororidade feminina como instrumentos para conquistarem outros finais felizes). Conclui-se que aproximação das princesas da Disney com o feminismo é algo complexo e contraditório: de um lado é inegável que houveram transformações físicas e comportamentais como uma tentativa de aproximação das princesas remanescentes às pautas feministas mais sutis ligadas à diversidade e equidade dos gêneros, a fim de desviarem-se críticas, abarcar novas subjetividades e ampliar o público receptor às princesas da Disney e demais produtos de consumo a elas atrelados, e, por outro lado, observa-se que não houveram grandes rupturas de paradigmas, visto que a Disney se mantém como marca conservadora, que dissemina o princesamento, um padrão de normalização e disciplinarização do corpo feminino. Com esta pesquisa propomos reflexões mais críticas a essas personagens no intuito de que esses filmes não sejam meramente reproduzidos a meninas e mulheres, e essas, educadas como “princesinhas” belas, frágeis, delicadas, silenciadas e carregadas de estereótipos femininas, mas sejam incentivadas a conquistarem o lugar e o espaço que quiserem, abrindo caminhos para uma formação midiática e pedagógica mais equânime para todos/as.

**Palavras-chave:** Filme de animação. Representação. Princesa. Gênero. Feminino.

## ABSTRACT

This dissertation is linked to the Study and Research Group in History and Historiography of Brazil (GEPHEB) and to the research line "History, Society and Education" of the Graduate Program in Education at the State University of Mato Grosso do Sul (UEMS) . The research aims to understand and problematize representations of gender relations that princesses from Walt Disney animated films disseminate, highlighting them as protagonists, historical-cultural and symbolic characters of the feminine. The period is from 1998 to 2016, whose selected documental corpus were four films: *Mulan* (1998), *A Princesa eo Sapo* (2009), *Valente* (2012) and *Moana - a sea of adventures* (2016). The research is qualitative and interpretive and part of the methodology of bibliographic review and study from feminist and gender contributions, establishing approaches with cultural perspectives and some Foucaultian assumptions, thus promoting crossings between the fields of history, cinema and education. Princess animated films, fruits of the capitalist system, are part of the cinematographic device, gender technologies and/or cultural artifacts, permeated by Western patriarchal marks and discursive, formative and representative power of society permeating a hegemonic model of femininity as a regime of truth; however, changes observed in the configurations of the remaining characters overlap with the struggles of feminist movements for the emancipation of women's rights and for gender equality. As a result, it was possible to assess an intrinsic relationship between the strengthening of gender discussions and the transformations in the stereotype of the remaining princesses of the Disney Princess franchise, that is, the representation of a passive, submissive woman linked to marriage with a salvationist prince as a symbol of happiness to the representation of modern princesses (*Tiana* and *Mulan*) and anti-princesses (*Merida* and *Moana*), who took on more empowered and innovative representations, questioning traditions and changing their destinies. To this end, physical transformations of these characters (clothing, objects of self-defense or valuables, hair and black representation) and behavioral transformations (more active, adventurous and linked to the figure of heroines who rely on female empowerment and sorority as instruments to conquer other happy endings). It is concluded that the Disney princesses' approach to feminism is complex and contradictory: on the one hand, it is undeniable that there were physical and behavioral changes as an attempt to bring the remaining princesses closer to the more subtle feminist agendas linked to gender diversity and equity, in order to deflect criticism, embrace new subjectivities and expand the audience to Disney princesses and other consumer products linked to them, and, on the other hand, it is observed that there were no major paradigm shifts, since Disney it remains a conservative brand, which disseminates princessing, a standard of normalization and discipline of the female body. With this research, we propose more critical reflections on these characters so that these films are not merely played by girls and women, and that these, educated as beautiful, fragile, delicate "little princesses", silenced and loaded with female stereotypies, are encouraged to conquer the place and space they want, opening the way for a more equitable media and pedagogical training for everyone.

**Keywords:** Animation film. Representation. Princess. Genre. Feminine.



## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Lista de filmes e de personagens da franquia Disney Princesa....	25
QUADRO 2 – País e continente de origem das princesas.....	85
QUADRO 3 – Casamento.....	105
QUADRO 4 – Conquistas das protagonistas fílmicas.....	112

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – O seleto grupo das Princesas Disney.....	27
FIGURA 2 – Pôster de lançamento do filme Mulan (1998).....	54
FIGURA 3 – Pôster de lançamento do filme Moana – um mar de aventuras (2016).....	57
FIGURA 4 – Pôster de lançamento do filme A Princesa e Sapo (2009) .....	61
FIGURA 5 – Pôster de lançamento do filme Valente (2012) .....	64
FIGURA 6 – Mosaico: princesas remanescentes .....	68
FIGURA 7 – Mosaico: Tiana se vê.....	72
FIGURA 8 – Mosaico: Mulan se vê.....	73
FIGURA 9 – Mosaico: Merida e Elionor se veem.....	74
FIGURA 10 – Mosaico: Moana se vê.....	76
FIGURA 11 – Representação negra.....	92
FIGURA 12 – A supermulher negra.....	93
FIGURA 13 – Cabelo de Mulan.....	97
FIGURA 14 – Cabelo de Tiana.....	99
FIGURA 15 – Cabelo de Merida.....	101
FIGURA 16 – Cabelo de Moana.....	102
FIGURA 17 – Sequência: reencontro Li Shang e Mulan.....	106
FIGURA 18 – Sequência: casamento de Tiana.....	107
FIGURA 19 – Mosaico: final de Merida.....	114
FIGURA 20 – Mosaico: final de Moana.....	115

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 FILMES COMO FONTES DE ESTUDO EM CONTEXTO GENDRADO</b> .....	19
<b>1.1 LONGAS-METRAGENS DE ANIMAÇÃO DAS PRINCESAS DISNEY EM BREVE HISTORICIDADE</b> .....	24
<b>1.2 Relações de gênero em <i>anime</i> infantil</b> .....	29
<b>1.3 Pensando a fundamentação teórico-metodológica e a articulação com pressupostos foucaultianos</b> .....	34
1.3.1 Algumas discussões necessárias: sujeito, saber e poder.....	41
<b>2 ENTRELINHAS DAS ANIMAÇÕES DE WALT DISNEY</b> .....	50
<b>2.1 Princesas mítico-lendárias: da literatura ao cinema</b> .....	51
2.1.1 Mulan: “Talvez tenha que me transformar”.....	53
2.1.2 Moana: “Eu me encontrei... Agora eu sei”.....	56
<b>2.2 Princesas dos contos de fadas: traços de contemporaneidade</b> .....	58
2.2.1 Tiana: “Estou quase lá... Quase lá”.....	60
2.2.2 Merida: “Valente sempre serei, vou correr, vou voar e o céu eu vou tocar”.....	63
<b>2.3 Uma nova representação feminina: o remanescente (des)princesamento</b> .....	65
<b>2.4 AUTOIMAGEM FEMININA: “CAVANDO MAIS ATÉ O FUNDO QUE SERÁ QUE VAI APARECER?”</b> .....	72
<b>3 POR PEDAGOGIAS INTERPELADAS E DECOLONIAIS: EM BUSCA DE FISSURAS PARA O FEMININO</b> .....	79
<b>3.1 Feminino decolonial do sul global: (des)velando marcas patriarcais</b> .....	81
<b>3.2 Outro feminino no norte global: visibilidade negra</b> .....	89
<b>3.3 Cabelos: um relevante mecanismo de representação</b> .....	95
<b>3.4 Mito do casamento: príncipe romântico e salvacionista</b> .....	103
<b>3.5 Final feliz empoderado: princesas que decidem suas próprias escolhas</b> .....	111
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	126
<b>ANEXO</b> .....	138

## INTRODUÇÃO

Meu interesse por filmes animados de princesas da Disney iniciou-se na infância, apesar de terem sido pouco acessíveis para mim na época; recordo-me com saudosismo das raras oportunidades que tive de assistir a filmes como Branca de Neve e os Sete Anões ou A Bela e a Fera. Na fase adulta, após minha formação profissional como historiadora e pedagoga, comecei a atuar diretamente com crianças, em escolas de Educação Infantil e Ensino Fundamental, e passei a observar o encantamento e o gosto das crianças, especialmente das meninas, por filmes e produtos das princesas Disney (tais como fantasias, acessórios, materiais escolares, jogos e brinquedos e outros) - talvez no intuito de imitá-las. Notei que, apesar do decorrer dos anos, nas novas gerações infantis ainda se fazia forte e presente a figura das princesas, assim como haviam se popularizadas novas personagens. Então me indagava: Por que as princesas da Disney são tão presentes no universo feminino de nossa sociedade? Diante desse questionamento preliminar, passei a reviver meu interesse por essa temática infantil e aprofundar meus conhecimentos no universo Disney, suas princesas e seus respectivos filmes animados.

Minha temática de pesquisa é bastante revisitada, debatida e de relevância para a pesquisa científica, de modo que há o público que tem um amor exacerbado sobre o assunto e aquele que refuta veemente o universo Disney, considerando-o fútil e/ou infantilizado. Eu, como pesquisadora, confesso que vivi momentos de questionamentos desmotivadores sobre o tema de pesquisa, tais como “Você irá pesquisar filmes animados de princesas da Disney... no mestrado?”. De início, cheguei a ponderar sobre outro estudo; porém, em aprofundamento teórico e bibliográfico, interação constante com o tema e com a orientadora desta pesquisa, resolvi reconstruir meu projeto, mas com modificações no *corpus* documental: do foco inicialmente proposto nas princesas clássicas e mais conhecidas da Disney, passei a focar nas princesas remanescentes e menos destacadas da companhia, e, assim, assumi o desafio de aproximar os Estudos Feministas e de Gênero e as produções cinematográficas da Disney.

Sem dúvida, essa alteração deve-se ao fato de que em meu dia a dia profissional percebo que a revisitação e reprodução de filmes de princesa são recorrentes na comunidade escolar em que eu atuo, assim como que o “princesamento” tradicional das meninas é incentivado pelas famílias e pelos educadores por meio de recursos diversos (fantasias, acessórios, materiais escolares, músicas, etc.) e de valorização de alguns comportamentos em detrimento de outros. Essa pedagogia da sexualidade e dos gêneros (LOURO, 2000) ocorre de forma sutil e eficiente e nos mais variados espaços sociais:

Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos ou nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade. Legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras. Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça, etc., também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios. (LOURO, 1999, p. 31).

Então, diante da minha recorrente preocupação sobre os resultados de uma educação limitada aos padrões fílmicos do feminino da Disney, pergunto-me: O que as novas versões de princesas da Disney querem dizer? E, a partir delas, é possível desprincesar?

Para adentrar nesta pesquisa, *a priori*, é preciso compreender que, atualmente, a Companhia Walt Disney é uma das empresas mais destacadas no mundo cinematográfico e seus filmes animados têm ampla circulação, sendo largamente difundidos no mundo globalizado, por meio de canais abertos de TV, acessos à internet e/ou por meio de *streaming*; quanto ao público-alvo, engloba espectadores/ras (ou receptores/ras) de diferentes idades, com predomínio do público infantojuvenil. Desde a sua fundação, em 16 de outubro de 1923, pelos irmãos Walt Disney e Roy Disney, o estúdio de animação da Walt Disney busca criar personagens que caíam no “gosto popular”, como o Mickey Mouse, que em 1928 foi o primeiro curta animado produzido, e, posteriormente, eleito a mascote oficial da Companhia. Complementando:

É nos Estados Unidos, com sua crescente estruturação industrial, que o cinema (e, particularmente, o cinema de animação) vai encontrar condições propícias para seu maior desenvolvimento. As histórias em quadrinhos, que já tinham grande aceitação, abrem o caminho para o desenho animado conquistar o grande público, que era fundamental para a nascente indústria cinematográfica [...]. Em 1923, Walt Disney monta o primeiro estúdio dedicado a fazer desenhos animados em Hollywood e começa a produzir uma série com um personagem, ao vivo, contracenando com desenhos de Alice em Catolândia, cujo sucesso comercial permite que em seguida faça outra série, protagonizada pelo coelho Oswald. Em 1928, Disney lança o primeiro desenho animado falado, Mickey Mouse. A aceitação por parte do público é tão grande que o retorno financeiro garante a implantação de uma arte-indústria, que se estabelece a partir dali e se mantém até hoje em crescente atividade. (COELHO, P., 1997, p. 148).

Em 1937, foi produzido o primeiro filme longa-metragem de animação da história dos estúdios – Branca de Neve e os Sete Anões - e, a partir de então, iniciou-se a popularização das princesas da Companhia Walt Disney. Esta idealizou, na década de 1990, e lançou oficialmente em 2000, a franquia “Disney Princesa” (ou Disney Princess na marca original). Caracteriza-se por ser uma indústria mercadológica, do padrão euro-americano, que investe em produtos relativos às princesas fílmicas e personagens correlatos no mundo ocidental, sendo uma das marcas mais populares entre meninas de três a seis anos de idade. O *merchandising* dos produtos da franquia Disney Princesa envolve cores (em especial a cor rosa), brinquedos,

vestuários, acessórios, materiais escolares, entre outros artefatos (LISITA, 2018). Dentre os inúmeros personagens e filmes produzidos pela Walt Disney, até o presente momento, no caso específico da franquia Disney Princesa, há doze personagens femininas de diferentes doze filmes, as quais, apesar de critérios diversificados, todas são consideradas princesas. São elas (nomeadas e com o respectivo ano de lançamento do seu filme): Branca de Neve (1937), Cinderela (1950), Aurora (1959), Ariel (1989), Bela (1991), Jasmine (1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998), Tiana (2009), Rapunzel (2010), Merida (2012) e Moana (2016).

Vale esclarecer que é notável que a empresa Walt Disney, ao longo dos anos, vem implantando, em suas produções cinematográficas, a diversidade de nacionalidades, etnias, culturas, estilos de vidas e até as conquistas pessoais da protagonista como requisitos dignos de destaque para que a personagem seja respeitada, entendida e coroada como uma “verdadeira princesa”<sup>1</sup>. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, é importante esclarecer que as personagens femininas a serem estudadas nos filmes selecionados desta pesquisa também são denominadas como “princesas” por comporem a franquia Disney Princesa, e não necessariamente por suas origens em reinados, e, portanto, tal critério abarca inclusive a personagem Moana<sup>2</sup>, que, no próprio filme, se declara como não princesa, mas filha de chefe tribal. Além disso, convém esclarecer que, em linhas gerais, os filmes animados de princesas da Disney são geralmente produtos de adaptações dos contos de fadas, todavia, há filmes que são releituras de outras histórias conhecidas, ou ainda, roteiros de personagens inéditos.

Observa-se que a imagem e o estereótipo<sup>3</sup> de princesa recriada pelos estúdios Disney são bem difundidos e populares no Ocidente, disseminados nos recursos midiáticos e nas produções culturais (teatro, literatura, cinema e outros), porém, observando a cronologia dos doze longas-metragens aos dias atuais e associando-os ao contexto histórico, notam-se singelas modificações e atualizações no estereótipo das princesas Disney; essa atualização da figura das princesas Disney se dá em decorrência de reflexos de pautas feministas, que foram se fortalecendo ao longo do século XX e XXI. Diante dessas premissas, acreditamos que estudos abordando as princesas dos filmes da Disney sejam de relevância científica, social e histórica,

---

<sup>1</sup>Requisitos para a coroação de uma personagem como “verdadeira princesa da franquia Disney Princesa”: ser a protagonista em um filme animado (ou sequência de filmes) produzido pela Walt Disney; ser membra da realeza (seja por nascimento: Branca de Neve, Aurora, Ariel, Jasmine, Rapunzel, Merida; por casamento: Cinderela, Bela e Tiana; ou por ser filha dos chefes: Pocahontas e Moana), ser humana (ou metade humana, como Ariel); realizar um ato de heroísmo (no caso de Mulan) e ter sido sucesso de bilheteria e rentabilidade para a Companhia (com exceção de Elza e Anna, que compõem a própria franquia Frozen).

<sup>2</sup>A personagem Moana foi incorporada à franquia Disney Princesa como a membra oficial em 2019.

<sup>3</sup>Estereótipos: são conceitos, padrões, modelos, ideias ou preconceitos que uma sociedade constrói e podem variar em virtude de um contexto histórico e cultural. Segundo Zink (2011, p. 49): “[...] o estereótipo é generalista e errado - individualmente errado, mas, também, estatisticamente errado. Pode, no entanto, ser também individualmente certo”.

os quais, partir de uma análise com critérios rigorosamente científicos, podem trazer contribuições para a sociedade no sentido de compreender fenômenos histórico-sociais e valorizar produções culturais da sociedade.

Ademais, considerando que imaginário “[...] é constituído e se expressa por ideologias e utopias [...] por símbolos, alegorias, rituais, mitos [...]” (CARVALHO, 1987, p. 11) acreditamos que a produção de um filme seja fruto de um trabalho coletivo, que envolve o imaginário de uma multiplicidade de sujeitos (autor/a, diretor/a e atores/atrizes, além de equipes de som, luz, imagem, figurino e outros). O filme é um rico campo de pesquisa, repleto de possibilidades, na qual o/a pesquisador/a pode resgatar ações de diferentes grupos humanos e em diferentes dimensões sociais. Desta forma, a mensagem fílmica, própria do roteiro, também é digna de análise e observação, pois democratiza o conhecimento e difunde discursos, padrões, ideologias e culturas.

Mediante essas reflexões quanto às transformações histórico-culturais na figura da princesa, levantamos as seguintes hipóteses: É possível que a mídia cinematográfica, detentora do poder de áudio e imagem, tenha buscado implementar discursos e comportamentos mais atualizados para a figura das princesas remanescentes dos filmes animados, no intuito de incentivar o empoderamento de meninas e mulheres? Ou os filmes Disney ainda permanecem como ferramentas de manipulação do discurso cultural e reprodução dos padrões patriarcais?

A presente pesquisa “‘Não preciso ser uma princesa’: representações fílmicas do gênero feminino na Walt Disney” tem como objetivo geral: compreender e problematizar, a partir dos Estudos Feministas e de Gênero, as representações das relações de gênero que princesas dos filmes animados da Disney disseminam, como personagens protagonistas, histórico-cultural e simbólicas do feminino; e, como propõe como objetivos específicos: compreender a representação de princesa passada nos filmes de animação da Walt Disney; identificar mudanças, permanências, transformações físicas e comportamentais das princesas dentro dos filmes animados da Disney; e contribuir com o campo teórico e pedagógico dos Estudos Feministas e de Gênero, estabelecendo aproximações com os Estudos Culturais e alguns pressupostos foucaultianos.

Para tanto, nos propomos a uma análise histórica feminista e de gênero, com foco no recorte temporal de 1998 a 2016, período no qual selecionamos como *corpus* documental quatro filmes: Mulan (1998), A Princesa e o Sapo (2009), Valente (2012) e Moana – um mar de aventuras (2016). Compõe-se de uma pesquisa qualitativa interpretativista desenvolvida a partir da metodologia da revisão bibliográfica e estudo a partir dos aportes feministas e de gênero,

estabelecendo aproximações com perspectivas culturais e alguns pressupostos foucaultianos, promovendo, assim, atravessamentos entre os campos da história, do cinema e da educação.

Diante do exposto, os Estudos Feministas e de Gênero têm seu destaque na análise das novas personagens dos filmes animados que compõem o *corpus* documental desta pesquisa, e, a partir destes, identificamos uma transição na representação das princesas da franquia. Assim, a personagem que antes era indefesa, passiva e submissa perdeu espaço para uma protagonista mais heroica, plural e ativa, que luta por seus sonhos e ideais (KESTERING, 2017). Essa heroína destaca-se por sua personalidade ativa e suas conquistas, e essas histórias de mulheres fortes, cada vez mais, vêm sendo incorporadas pela produtora cinematográfica Walt Disney como uma nova e atualizada vertente de princesa. Ademais, a fim de tornar nossa pesquisa mais didática, subdividimos as princesas do *corpus* documental em duas categorias: princesas mítico-lendárias e princesas dos contos de fadas, considerando o contexto fílmico originário da história apresentada.

Em tempo, nos cabe destacar o potencial que as histórias (sejam escritas, lidas e/ou assistidas em telas de cinema ou em teatros) têm na formação dos indivíduos, pois contribuem para que os seres humanos possam pensar a sua existência sob outros pontos de vistas (CORSO; CORSO, 2006) e diferentes materialidades. Por isso é que os contos populares, em especial os contos de fadas, compõem-se de gêneros literários recorrentemente apropriados pelas adaptações dos filmes animados e que contribuem no processo de formação do indivíduo e suas múltiplas significações (BETTELHEIM, 2002). Essas histórias apresentam caráter atemporal, tratam de temas universais, apresentam personagens que ultrapassam fronteiras geográficas e encantam gerações de todas as idades, sendo utilizados para a educação e conduta moral (COELHO, N., 2012).

De acordo com Corso e Corso (2006), a obra analítica do psicólogo psicanalista Bruno Bettelheim foi a pedra fundamental para o entendimento e legitimação digna dos contos de fadas na formação das crianças. Porém, apesar da aproximação e concordância dos/as autores/as sobre o quão simbólicas são essas histórias para a formação da personalidade dos indivíduos, há um ponto de divergência na visão de ambos: para Bettelheim (2012), as adaptações fílmicas deixam de lado detalhes importantes em detrimento do espetáculo, transformando os contos de fadas em diversão tola e/ou versão enfeitada; em contrapartida, Corso e Corso (2006) ampliam tal entendimento e incluem essas histórias que Bettelheim (2012) não considerava genuínas:

[...] os contos nem sempre chegam até as crianças através de relato oral, em família, ao pé da cama. Infelizmente, são poucas crianças que contam com a figura de algum adulto narrador. Os contos acabam chegando a elas das formas mais diversas, muitas vezes, cabe à TV ou aos filmes apresentar a versão que a família compartilhará. Mas,



mesmo que não possam contar com uma narrativa adulta em casa, os contos de fadas mais populares são histórias que em geral os adultos sabem (toda ou em parte), de modo que podem tecer uma linha de continuidade entre as gerações. Uma avó, por exemplo, pode não saber nada sobre o desenho animado que o neto assiste na TV, mas conseguirá manter uma conversa com ele sobre João e Maria. O mesmo vale para todos os adultos (parentes, amigos da família e profissionais) que não estão em contato com crianças permanentemente, mas podem evocar essas referências de sua própria infância para se comunicar com elas. Provavelmente por isso coube ao conto de fadas a função de ser representante da tradição em termos de fantasias, e Bettelheim lhes atribuiu tanta (merecida) nobreza. Porém, isso não deve obscurecer nossa atenção para as novas formas e tramas que foram se desenvolvendo para uso dos pequenos. (CORSO; CORSO, 2006, p. 169).

Deste modo, Corso e Corso (2006) ampliam a visão e a possibilidade de análise dos contos (sejam contos de fadas, ou não), aproximando-se com a proposta desta pesquisa. Nesse sentido, sem desconsiderar a importância da literatura, acreditamos que, hodierno, em virtude da multiplicidade de plataformas e ferramentas para acesso às histórias no formato audiovisual, também são de grande relevância os trabalhos de análise de histórias contadas a partir de mídias, e, por isso, no caso da nossa pesquisa, nos propomos a análise da representação das princesas dos filmes animados como figura amplamente difundida como personagem simbólica feminina.

A estaca zero da temática é a dissertação “Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault”<sup>4</sup>. Nela, a autora discute que, além dos aspectos históricos, mitológicos, psíquicos e sociais, os contos apresentam, em seu cerne, o poder de reprodução da ideologia da família burguesa aos indivíduos, desde a infância, com a disseminação das funções da mulher (por exemplo, como o “ser mãe” – boa ou má, fada ou bruxa...). Por meio desses mecanismos de divulgação das funções feministas aos/às leitores/ras e receptores/ras dessa literatura, sutilmente, os contos levam à crença de que a figura da princesa é dependente do masculino e/ou do divino, e, assim, disseminam comportamentos adequados para a manutenção da sociedade patriarcal, a fim de que sejam reproduzidos pelos indivíduos (MENDES, 2000).

Então, sem perder de vista a formação ideológica burguesa, capitalista e machista arraigada nos contos de fadas e adaptações fílmicas, que utilizam um discurso conveniente para “moldar” e “educar” o público aos padrões socialmente aceitos, utilizaremos fundamentações feministas e de gênero, além dos Estudos Culturais a partir de Henry Giroux e de alguns pressupostos de Michel Foucault. Em relação à base teórica da nossa pesquisa, daremos destaque para as feministas: Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Joan Scott, Guacira Lopes

---

<sup>4</sup>Dissertação produzida por Mariza B. T. Mendes, ao Mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) de Assis, em 1992, cujo resultado foi publicado em 2000 como livro, de mesmo nome, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Louro, Michelle Perrot, bell hooks<sup>5</sup>, os estudos decoloniais de María Lugones e a crítica de cinema Tereza de Lauretis. Importa aqui também entender que três categorias basilares dos feminismos norteamericanos nos olhares: mulher, mulheres e gênero. No âmbito dos movimentos históricos, a mulher refere-se a uma invenção da ciência moderna com corpo e genitália específica (LAQUEUR, 2001); torna-se a sujeita universal e estável do feminismo de ondas reivindicando direitos em nome da diferença (SCOTT, 1995). A categoria mulheres refere-se a experiências e posicionamentos múltiplos de sujeitas sem conteúdo cristalizado na feminilidade, maternidade e sexualidade. A invenção dessa categoria deve-se à existência de uma “diferença” dentro da diferença, referindo-se àquelas que resistem à normatividade e à exclusão (BUTLER, 2003). Gênero é um elemento constitutivo das relações sociais em um processo de significações assumidas pelo corpo performado. Essa categoria torna-se útil para a análise histórica, pois permite estudar as construções das subjetividades acomodadas e/ou contestatórias em relação a mandatos compulsórios advindos de diferentes instituições e ordenamentos políticos (SCOTT, 2012). No âmbito da pesquisa qualitativa, entendemos que a escolha metodológica ocorre a partir da compreensão de que essa abordagem

[...] nos permite acessar processos de subjetificação e regimes discursivos. Em nossas análises de sujeitos falantes de [suas] histórias, traços do sujeito humanista, liberal e autocontido permanecem em algumas leituras, mas nossos sujeitos são dados a existir em espaços sociais em que o poder e o conhecimento circulam de modo imprevisível e nos quais os sujeitos são sempre tênues, e vulneráveis e estão em processo sujeito à decomposição. (DAVIES; GANNON, 2005, p. 323).

A partir da perspectiva foucaultiana, é possível perceber que, ao longo da história, as relações de poder e de dominação inter-relacionam com os campos discursivos e as produções culturais da sociedade, que buscam criar homens e mulheres com papéis diferenciados e hierarquizados. Assim, o discurso, como prática social e ordenamento do mundo, legitima a produção da subjetividade, que, a partir da construção histórica e das produções culturais, vai validando as inúmeras formas de ser e de agir do sujeito (FOUCAULT, 1999). Os gêneros são culturalmente construídos e têm a sua subjetividade ligada às relações de poder, produzindo subjetividades, ensinando o que é ser criança, ser mulher (SCOTT, 1995), e, até mesmo, o ser “princesa”. Citando uma das canções do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), Beauvoir (2009) esclarece o perfil da menina princesa:

Ela aprende que para ser feliz é preciso ser amada; para ser amada é preciso aguardar o amor. A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma

---

<sup>5</sup>É opção da autora a grafia com letra minúscula (HOOKS, 2018).

torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. “Um dia meu príncipe virá” [...]. (BEAUVOIR, 2009, p. 286).

Em vista disso, o cinema, que teve seu surgimento em fins do século XIX, é fonte de pesquisa para a análise das relações de poder atreladas ao gênero na história. Desde as últimas décadas, o cinema já aparece como uma fonte bem requisitada nos estudos historiográficos, sendo o historiador francês Marc Ferro o pioneiro a se interessar pelo cinema como “fonte e agente da história” (LE GOFF, 1990, p. 49). Hodiernamente, as mídias cinematográficas têm o poder de reforçar discussões em torno de sexualidades, subjetividades e normatizar comportamentos, assim como esses também são reforçados por outras instâncias culturais (TV, revistas, livros, músicas e outros). Deste modo, a partir desse jogo de poder, ocorre sutilmente o processo de normalização das individualidades de gênero e das subjetividades, ou seja, comportamentos padrões são normalizados (ou naturalizados) enquanto outros são reprimidos:

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação as quais às outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. (SILVA, 2012, p. 83).

Nesse entendimento, os filmes, como produções culturais, sugerem para os indivíduos comportamentos e identidades sociais de regulação de suas vidas, representando subjetividades (RABELO, 2016). Nesse ínterim, Sabat (2001a) os denomina como artefatos culturais, e, em consonância, Louro (2008b) afirma que o cinema é um dos artefatos das pedagogias culturais; a partir deles, sujeitos, práticas sociais e de gênero são legitimadas e “[...] tais marcações podem assumir efeitos de verdade [...]” (LOURO, 2008a, p. 82). Ainda, podemos definir o aparelho cinematográfico como tecnologia de gênero (DE LAURETIS, 1994), visto que se compõem de um conjunto de aparelhos semióticos, repletos de construções discursivas e/ou representações sociais de poder. Por fim, nos apropriando do conceito de dispositivo de Foucault (1998) - entendendo que é um conjunto heterogêneo de relações discursivas, de poderes e de saberes -, podemos dizer que os filmes são um dos elementos desse dispositivo cinematográfico de poder.

Ademais, toda “[...] instituição ou dispositivo cultural que, tal como a escola, esteja envolvido – em conexão com relações de poder – no processo de transmissão de atitudes e valores, tais como o cinema, a televisão, as revistas, os museus” (SILVA, 2000, p. 89) promove a pedagogia cultural, e entendemos que, no caso desses filmes, a partir da associação com os estudos e/ou pedagogias feministas é possível compreender os dualismos subjacentes a tais pedagogias, desmitificando concepções patriarcais em que “o polo masculino sempre detém o poder e o feminino é desprovido de poder — daí a necessidade de ‘fortalecer’ ou de ‘dar poder’

às mulheres” (LOURO, 1997, p. 115). Ainda convém esclarecer o conceito revisitado de patriarcado, pois Segato (2012) afirma sê-lo um movimento que atinge mulheres de modo e intensidade distintas no tempo e espaço, uma vez que não encerra a história dentro dele em um tempo lento e estagnado. Mas, sim, é uma ordem política baseada no controle, na disciplina e na opressão de mulheres por meio de narrativas múltiplas, diversas e espalhadas, assim como permeiam discussões mais amplas que o machismo – terminologia mais restrita.

O filme, assim como uma música ou a própria literatura, é uma obra de arte capaz de provocar sensações variadas em seus/as receptores/as. Sendo arte apresenta inúmeras possibilidades de interpretação e nesta pesquisa destacamos a interpretação a partir dos Estudos Feministas e de Gênero, compreendendo-os que são campos interdisciplinares e interligados; compõem-se de um revisitar das questões de gênero e suas representações como uma construção social, histórico e cultural, compreendendo as contribuições, as experiências de vida (e sujeição) das mulheres, dos feminismos, dos estudos *queer* e respectivas relações de poder. Destacamos que os indivíduos são seres em formação e a partir de uma Pedagogia Feminista (LOURO, 1999; SARDENBERG, 2004) seria possível utilizar o filme como artefato cultural (SABAT, 2001b) para auxiliar meninas de tenra idade a romperem com silenciamentos e hierarquias de gênero, em prol à uma educação crítica e problematizadora, visto que o patriarcado é um sistema de revelação/ocultamento de saberes que serve para domesticar, submeter ou colonizar mulheres.

Posto isso, como pesquisadora, cabe-me problematizar quais as representações de gênero que as princesas dos filmes animados da Disney disseminam, e, contextualizando Ballestrin (2017), é possível aproximar as transformações históricas com os movimentos anti e pós-coloniais, pois as princesas dos filmes animados selecionados não configuram o estereótipo de “bela, recatada e do lar”, “loira e de olhos claros” ou “aquela branca como a neve”, mas, sim, abarcam uma diversidade de subjetividades, raças, classes, geopolíticas e gêneros, que nos fazem repensar por que as diversidades de princesas adentraram o universo Disney? Analisaremos por partes, buscando o conhecimento contínuo e progressivo.

No primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Filmes como fontes de estudo em contexto gendrado” foi feita a fundamentação teórico-metodológica da pesquisa. Inicialmente, descreve como se deu o surgimento do cinema e o interesse dos historiadores em filmes como fonte de pesquisa. Em consonância, foi feita uma revisão bibliográfica das princesas que compõem a franquia Disney Princesa e seus respectivos longas-metragens de animação, partindo da premissa de que essas personagens protagonistas são representações normativas do gênero feminino em um contexto histórico-cultural da sociedade. Na sequência, buscamos articular alguns pressupostos foucaultianos, estabelecer aproximações com os Estudos

Culturais e propor discussões sobre as relações de poder mediante os Estudos Feministas e de Gênero.

No segundo capítulo, denominado “Entrelinhas das animações de Walt Disney”, subdividimos as representações das personagens fílmicas simbólicas do feminino que compõem o objeto de análise deste estudo em princesas mítico-lendárias (Mulan e Moana) e princesas dos contos de fadas (Tiana e Merida), pois compreendemos que os contos de fadas, os mitos e as lendas são gêneros literários recorrentemente apropriados pela arte cinematográfica. Nesse sentido, foi feita a descrição das quatro princesas e seus respectivos filmes, assim como de dois fenômenos socioculturais antagônicos, mas correlatos (o princesamento e o remanescente desprincesamento). Ademais, buscamos compreender a introdução de novos vestuários, objetos de defesa (ou de valor) e formas de ver-se que vão além da beleza feminina anteriormente esperada (e refletida) nos tradicionais espelhos como uma tentativa da Walt Disney de reproduzir alguns regimes de verdade patriarcais, e, paralelamente, romper com estereótipos ligados às princesas dos filmes animados.

No terceiro e último capítulo, “Por pedagogias interpeladas e decoloniais: em busca de fissuras para o feminino”, foi feito um aprofundamento do *corpus* documental selecionado. *A priori*, apresentamos a fundamentação do feminismo decolonial de María Lugones como base teórica para a desconstrução de normativas patriarcais e discursos postos na sociedade, assim como discutimos o feminismo norte-americano de bell hooks como visibilidade negra. Na sequência, são analisadas temáticas comuns entre os filmes selecionados: o cabelo das protagonistas como relevante mecanismo de representação feminina, o mito do casamento com final romântico e salvacionista, e, por fim, as novas versões de finais felizes como elementos de empoderamento e sororidade feminina propostos para as princesas modernas (Tiana e Mulan) e antiprincesas (Merida e Moana) dos filmes Disney - ou seja, personagens protagonistas de suas próprias histórias, que lutam pela liberdade de escolherem seu próprio destino.

Por fim, apresentamos as Considerações Finais, nas quais apontamos análises relevantes, resultados alcançados e contradições observadas com a presente pesquisa.

## 1 FILMES COMO FONTES DE ESTUDO EM CONTEXTO GENDRADO<sup>67</sup>

Conhecido como a sétima arte, o cinema é uma das manifestações culturais humanas. Desde o seu surgimento em fins do século XIX, esse recurso midiático de registro e exibição de imagens em movimento, que são projetadas em uma tela, encanta o público e as gerações. É a arte de representar até os mais obscuros sentimentos, desejos e necessidades humanas. O cinema é uma produção cultural da sociedade e é um poderoso instrumento de representação. Historicamente, estudar o cinema é compreender como o/a homem/mulher “[...] se vê e representa a si mesmo e de que forma recria em imagens o seu mundo[...].” (MEIRELLES, 1997, p. 114). Desse modo, as produções cinematográficas contemplam representações, que podem perscrutar tanto como potencial documento histórico de pesquisa, quanto como um importante instrumento didático de contextualização histórica e de formação humana.

A história do cinema é proveniente da história da fotografia e a versão mais difundida é que os progenitores foram os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière; eles foram os responsáveis por patentear o cinematógrafo - aparelho que capturava as imagens (preto e branco) e as exibia em uma tela, a partir da troca progressiva e ordeira das imagens, dando a sensação ilusória de movimento. A partir daí, ocorreu o fato histórico considerado como marco inicial do cinema, em 5 novembro de 1895, no Le Grand Café, em Paris, com a primeira exibição do curta-metragem *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat* (Chegada de um Trem à Estação da Ciotat), quando foi possível exibir a cena da chegada de um trem à estação e seus passageiros desembarcarem (XAVIER FILHA, 2014). Em virtude desse feito, o Dia Mundial do Cinema é comemorado em 5 novembro<sup>8</sup>.

O cinema, na sua origem, era utilizado com fins documentais para registro de cenas do cotidiano diante de lentes. Entretanto, a partir do início do século XX foi se transformando, se consolidando como meio de comunicação narrativo - Alice Guy-Blaché, em 1896, foi a pioneira em produzir e dirigir o filme *La Fée aux Choux* (A Fada do Repolho) para narrar um conto popular - e apresentando inovações técnicas de linguagem (como os primeiros efeitos especiais e edição de

---

<sup>6</sup>Parte desse trabalho foi apresentado e publicado como artigo em evento (MACHADO; ZIMMERMANN, 2020).

<sup>7</sup>Parte desse trabalho foi publicado como artigo em periódico (ZIMMERMANN; MACHADO, 2021).

<sup>8</sup> Contraditoriamente, há um fato histórico que antecede os irmãos Lumière: em 28 de outubro de 1892, o inventor Émile Reynaud exibiu no Museu Grevin (em Paris), o filme *Pauvre Pierrot*, que é considerado a primeira projeção fílmica de imagens animadas no mundo; sabe-se que o filme original consistia em imagens pintadas e exibidas em sequência, - porém esse filme é considerado uma fonte perdida, pois Reynaud jogou as imagens no Rio Sena. Entretanto, em homenagem a esse marco histórico do início do cinema de animação, em 2002, a *Association Internationale du Film d'Animation* ou Associação Internacional do Filme de Animação (ASIFA) - e os países a ela afiliados, como é o caso da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) -, passou a considerar o dia 28 de outubro como o Dia Internacional da Animação. Neste sentido, compreendemos que o cinema de animação antecedeu e deu origem ao cinema e à primeira projeção pública em si.

cenas com o filme *Viagem à Lua* (1902) dirigido por Georges Méliès e *Fantasmagorie* (1908) dirigido por Émile Cohl). Durante a Primeira Guerra Mundial, o cinema passou a ser usado pelas nações envolvidas no confronto - claro, apresentando a visão de um dos lados, - como um dispositivo de poder para divulgar vitórias militares, fomentar o nacionalismo e/ou retratar o inimigo como vilão às massas populares. Com o fim da Primeira Grande Guerra, cada vez mais o cinema foi alcançando ascensão e protagonismo: do cinema mudo aos filmes com trilha sonora e fala sincronizada (nos anos de 1920), das projeções em branco e preto aos filmes coloridos (nos anos de 1950) até a consolidação de Hollywood<sup>9</sup> como a maior potência econômica e tecnológica da história do cinema (dos anos de 1980 até os dias atuais).

Assim, observamos que o cinema como arte, produzindo obras estéticas, foi se modificando ao longo dos anos e necessidades de cada época. Estudar o cinema e sua história é compreender que o “[...] o passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa [...]” (BLOCH, 2001, p. 74). Segundo os historiadores, os filmes, como produtos do cinema, podem ser compreendidos como documento, e por analogia, repletos de intencionalidade e historicidade; portanto, cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo na análise desses registros (LE GOFF, 1990). O estudo do binômio cinema-história se dá a partir de três categorias interligadas, mas com suas especificidades. A saber:

O cinema *na* história é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história *no* cinema é o cinema abordado como produto de discurso histórico e como intérprete do passado e finalmente, a história *do* cinema enfatiza o estudo dos avanços técnicos, da linguagem cinematográfica e condições sociais de reprodução e recepção dos filmes. (NAPOLITANO, 2008, p. 240).

Da mesma forma que a escrita da História não é neutra, não importa à análise histórica se o filme foi fiel à História; mas muito mais profundo do que isso, importa entender os porquês das adaptações, omissões e falsificações apresentadas em determinado filme (NAPOLITANO, 2008). Foi a partir dos anos de 1970 que o cinema foi elevado ao patamar de “novo objeto” de pesquisa histórica, como “[...] um dos mais poderosos instrumentos contemporâneos de monumentalização<sup>10</sup> do passado[...]” (NAPOLITANO, 2008, p. 246). Esse processo só foi

<sup>9</sup>Hollywood, conhecida como fábrica dos sonhos, é a cidade símbolo do cinema estadunidense.

<sup>10</sup>Monumentalização: ato ou efeito de monumentalizar acontecimentos, lugares e/ou figuras do passado, transformando-os em documentos. O material de análise de um historiador é tudo aquilo que sobreviveu do passado e podemos categorizá-los em documentos (aquele que o historiador seleciona para escrever a História) e/ou monumentos (herança do passado que evoca a memória coletiva de uma sociedade). Le Goff (1990, p. 547-548) descreve: “[...] documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho [...] O documento é monumento [...] um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos”.

possível graças à Nova História, que passou a valorizar novos documentos e abordagens metodológicas como fontes históricas, renovando os contextos históricos até então conhecidos.

Marc Ferro, historiador francês da terceira geração dos *Annales*<sup>11</sup>, foi um dos pioneiros no trabalho de compreender o cinema como agente e fonte da história (LE GOFF, 1990). Como fonte de pesquisa, Marc Ferro observava que “[...] desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam [...]” (FERRO, 1992, p. 13). Foi a partir de então que o historiador passou a analisá-lo, além de um veículo de lazer ou entretenimento e o filme em uma relação intrínseca com a História:

[...] passou a observar o filme, para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico. Neste momento, tornou-se inevitável a cunhagem do binômio cinema-história. Este busca traduzir a importância que a relação cinema-história adquiriu ao longo do século XX, mas é muito breve para dar conta dos problemas teóricos e epistemológicos que a relação impõe. É possível afirmar que, desde que a história foi fundada por Heródoto e Cia., nunca nenhum elemento ou agente histórico foi tão importante a ponto de ter a sua designação associada à palavra história. Nenhum documento se impôs tanto, de tal modo a fazer jus a uma elaboração teórica, como ocorreu com o filme. (NÓVOA, 1995, p. 106).

Marc Ferro, portanto, está entre a geração de autores da Nova História que contribuiu para a chamada “revolução documental<sup>12</sup>”. Assim, o historiador é uma leitura indispensável aos interessados no cinema<sup>13</sup> e/ou nos filmes<sup>14</sup> como fontes históricas, seja para análise do poder dos discursos nas construções de subjetividades<sup>15</sup>, seja para a compreensão de comportamentos, visões de mundo, valores, identidades<sup>16</sup> em determinado tempo e/ou espaço. Assim, a “Nova

<sup>11</sup>Movimento historiográfico do século XX que se propunha a um novo fazer histórico. Iniciado com a fundação da revista *Annales d'histoire économique et sociale* (em 1929), criticava a história tradicional (positivista) por descrever fatos históricos, acontecimentos políticos e personagens históricos fundamentando-se apenas nos documentos oficiais (LE GOFF, 1990). A terceira geração dos *Annales* buscou ampliar ainda mais a visão historiográfica e ficou conhecida como Nova História - por acreditar que toda atividade humana deve ser considerada História.

<sup>12</sup>É denominada “Revolução Documental o processo iniciado com a Nova História, a partir dos anos de 1960, de revisão e alargamento no conceito de documento histórico: esse passou a ser reconhecido como uma construção social, cujo respectivos conteúdos e métodos de análise passaram a ser discutidos, assim como novas fontes de pesquisa foram incluídas, entre elas a memória (LE GOFF, 1990).

<sup>13</sup> Entendido como a arte de projetar imagens em movimento e representações em uma tela; quando pensamos em cinema estamos nos referindo a um dispositivo macro, ou seja, ao todo da indústria cinematográfica em si.

<sup>14</sup> O filme é um produto da indústria cinematográfica. É arte de fazer e representar uma imagem em movimento; inclui diálogos, músicas, efeitos sonoros, roteiros, cenários, iluminação e as equipes para a produção do mesmo.

<sup>15</sup>Subjetividades: perfil de um modo de experienciar o pensar, sonhar, o cuidado de si, agir, amar e outros, que recorta o espaço vivido imbricando passividade ou não, formando um interior e exterior mutável. Em Foucault, encontramos a seguinte definição “[...] uma arte da existência que gravita em torno da questão de si mesmo, de sua própria dependência e independência, de sua forma universal e do vínculo que se pode e deve estabelecer com os outros, dos procedimentos pelos quais se exerce seu controle sobre si próprio e da maneira pela qual se pode estabelecer a plena soberania sobre si” (FOUCAULT, 1985, p. 234).

<sup>16</sup>Identidades: posição assumida pelo sujeito em busca da coesão de uma vida, mas é uma produção construída, um efeito relacional e também uma *performance* plural ligada a estruturas discursivas de poder (SILVA, 2012).



História e seus herdeiros apontam o caráter representacional das fontes” (NAPOLITANO, 2008, p. 240).

Ao ser incorporado ao universo de pesquisa do historiador, o cinema passou a ser visto como uma representação do real. Entendemos que representação é uma construção de determinado modo de ver, pensar e ler a realidade cujo conhecimento é elaborado e partilhado para elaborar uma significação e uma atribuição de sentido, geralmente por meio de um sistema linguístico e cultural ligado às relações de poder (JODELET, 2001). Nesse sentido, o cinema é a representação de imagens em movimento de uma sociedade. Essa conceituação corrobora com Roger Chartier ao pensar a perspectiva sociocultural e descrever o cinema como uma representação social, “[...] uma noção que permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais” (CHARTIER, 2009, p. 49). Ou seja, para Chartier (2009) representação é o mecanismo que o indivíduo ou um grupo de indivíduos constrói significado para o mundo social. É um processo de significação intencional, carregado de interesses, que corresponde a uma determinada estratégia desse agente e/ou grupo social.

Marc Ferro nos alerta que para compreender o filme não apenas como uma obra artística, mas a realidade que ela apresenta, é preciso investigar “[...] imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas [...] tanto a narrativa quanto o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo [...]” (FERRO, 1992, p. 87). Em consonância, a fonte é uma evidência e representação:

Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. Ao contrário da tradição metódica e positivista, que acreditava na neutralidade e na transparência das fontes escritas, desde que "verdadeiras", estabelecidas sua autoria e datação [...]. (NAPOLITANO, 2008, 240).

Michel Foucault, por sua vez, entende o conceito de representação como semelhança com a realidade - e não como uma cópia do real, pois como cópia essa já seria diferente; - e de igual forma, para ele, a repetição do real estaria mais para uma similitude (FOUCAULT, 1988). Ou seja, para ele, o documento não é uma representação do real, pois entende o documento como uma construção social com variadas camadas interpretativas sobre o passado, de modo que o historiador não chegaria ao acontecimento verdadeiro se entendesse o documento como verdade. Apesar da parcial discordância com o entendimento dos historiadores sobre o conceito de representação, Le Goff (1990) considera que Foucault foi um dos maiores nomes da Nova História.

A propósito, Foucault questionou a verdade dos documentos, trouxe a noção de descontinuidade histórica, propôs novos métodos, introduziu novos objetos à História e pôs em evidência a segregação dos desviados. Atrélado ao conceito de poder, Foucault entende que os documentos participam dos jogos e relações de poder de uma sociedade, visto que saber e poder são indissociáveis. Ele entende que uma análise consistente só é possível ser feita a partir do entendimento das relações de saber-poder que circulam na sociedade, visto que há uma relação de poder no próprio documento - alguém o escreveu -, e, portanto, não pode ser entendido como verdade. Para Foucault é preciso estudar uma variedade de documentos (além dos escritos), e mais, outros sujeitos históricos - os marginalizados<sup>17</sup> (FUJIKAWA, 2017).

Nesse sentido, entendemos que há relações de poder imbricadas quando que se gastam milhões na produção de um filme para o entretenimento e a manipulação em massa de comportamentos, valores, modos de ser, subjetividades. Conforme dito, atualmente, o cinema de maior visibilidade é o euro-americano, tendo como ápice a cidade estadunidense de Hollywood, a qual, recorrentemente, tem seu letreiro apresentado nos filmes como símbolo de *status* e poder. Em vista disso, Meirelles salienta que o cinema é um rentável negócio, mas digno de pressões econômicas e sociais, “[...] voltado para o consumo de massa e necessitando de grande investimento de capitais, o cinema foi rapidamente apropriado pelo sistema capitalista, transformando-se em rendosa fonte de lucros” (MEIRELLES, 1997, p. 159). Porém, compreendendo que a partir do cinema representações e subjetividades são reiteradas, legitimadas e/ou marginalizadas, os Estudos Feministas e de Gênero - base teórica da nossa pesquisa - passaram a reinterpretar os filmes hollywoodianos na perspectiva de que sempre são

[...] particularmente eficientes na construção de mocinhas ingênuas e mulheres fatais, de heróis corajosos e vilões corruptos e devassos. A escolha de atores e atrizes, roteiros, cenários, música, guarda-roupa, recursos de iluminação, som, cortes e tomadas, enfim, toda a parafernália da linguagem cinematográfica era mobilizada para representar tais posições, para dirigir o olhar, construir simpatias e repúdios. As plateias aprendiam a decodificar essa linguagem, torciam pelo sucesso ou pelo fracasso dos personagens, identificavam-se com eles ou os rejeitavam. Essas representações se modificaram ao longo dos tempos, multiplicaram-se e se tornaram, hoje, menos dicotômicas, mais complexas e matizadas. Seria impossível ensaiar um panorama dessa história. Algumas breves referências são suficientes para indicar posições de gênero e sexualidade recorrentes nos filmes (LOURO, 2008a, p. 83).

Deste modo, Louro (2008a) elucida que nos filmes há mulheres que são representadas como sensuais e que “divertem” os homens (geralmente as mulheres negras, indígenas e latinas) ou dóceis, submissas e adequadas ao casamento (geralmente as brancas e burguesas). No caso

---

<sup>17</sup>Uma ressalva: apesar de não ter sido o objeto de estudo foucaultiano, nesta pesquisa entendemos que o estudo dos marginalizados engloba o estudo da história das mulheres e suas relações com a feminilidade.

dos homens, há mocinhos aventureiros, fortes, corajosos, destemidos (representados por brancos euro-americanos), que lutam contra os selvagens, indignos e desprezíveis (geralmente índios, mexicanos ou africanos). Ainda, Louro (2008a) aduz que o final feliz dos filmes são aqueles em que as mocinhas indefesas encontram seu par, enquanto que, para os heróis, o casamento é uma opção advinda somente após cumprirem missões implícitas: continuar defendendo a mocinha e/ou a nação daqueles ditos “inimigos e subumanos”.

Nenhum filme é neutro, mas, sim, produto do contexto, de um discurso, uma ideologia e de um ponto de vista em que foi editado e produzido. São disseminadores históricos, mesmo porque são dispositivos de poder (midiáticos, audiovisuais ou pedagógicos) de assujeitamento e disciplinarização dos homens/das mulheres (FOUCAULT, 1987). Nessa conjuntura, também precisamos incluir os filmes animados, que são reproduzidos repetidas vezes às crianças, aos jovens e aos adultos. Paraphrasing Scott (1995), os filmes ensinam a ser homem e mulher, super-herói e princesa, ou ainda, herói e heroína. Sem dúvida, essa categoria de filmes também vai muito além de singelos desenhos animados de entretenimento ao público infantojuvenil e/ou adjacente, de modo que

[...] tornar visíveis as relações entre poder e conhecimento e, ao mesmo tempo, questionar aquilo que é, com frequência, tomado como natural, os/as professores/as e os/as críticos podem usar os filmes animados da Disney pedagogicamente para que os/as estudantes e outras pessoas possam ler esses filmes dentro, contra e fora dos códigos dominantes em que eles se baseiam. (GIROUX, 1999, p. 64).

Nesse ínterim, o cinema de animação detém um poder formativo e representativo; apresenta uma infinidade de possibilidades aos/às pesquisadores/as e aos/às professores/as, de modo que, nas últimas décadas, o cinema animado também aparece como uma fonte de pesquisa requisitada nos estudos históricos, e, inclusive, nos Estudos Culturais, Feministas e de Gênero. Portanto, a presente pesquisa analisa a representação das princesas dos filmes animados da Disney, e a partir destes, os padrões de comportamentos que são reproduzidos, reforçados, reatualizados e/ou marginalizados.

### **1.1 Longas-metragens de animação das princesas Disney em breve historicidade**

Desde os fins do século XIX, o filme vem encantando o público com a complexidade de roteiros, personagens marcantes e trilhas sonoras que atravessam gerações. Abarca uma linguagem repleta de discursos e pode ser utilizado como artefato cultural. Considerando, especificamente os filmes de animação de princesas da produtora cinematográfica Walt Disney, que são produzidos para entreterem especialmente o público infantojuvenil, analisaremos a

partir de referenciais teóricos dos Estudos Feministas e de Gênero: Quais discursos a representação das princesas dos filmes de animação da Disney disseminam?

Os grandes idealizadores na construção do imaginário Disney - como a empresa é popularmente conhecida - foram os irmãos Walter Elias Disney (1901–1966) e Roy Oliver (1893–1971). A Companhia Walt Disney ou *The Walt Disney Company* foi fundada em 16 de outubro de 1923. Atualmente é uma multinacional estadunidense, que trabalha com mídia de massa, sediada no *Walt Disney Studios*, que é um dos maiores e mais conhecidos estúdios de Hollywood. A Companhia Walt Disney – ou simplesmente Disney - é um império do mundo cinematográfico, reconhecida mundialmente pelo pioneirismo na indústria de longas-metragens de animação e uma história de produção de filmes com ampla circulação e popularização, ou seja, detém o poder de fala nesse rentável mundo cinematográfico. No Quadro 1, é possível verificar a lista da franquia Disney Princesa, com o respectivo nome da princesa, do filme, ano de lançamento e receita faturada na bilheteria.

**QUADRO 1** - Lista de filmes e de personagens da franquia Disney Princesa

<b>Ordem</b>	<b>Nome da princesa</b>	<b>Nome do filme</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Bilheteria (valores em milhões de dólares)</b>
1º	Branca de Neve	Branca de Neve e os Sete Anões	1937	US \$418,0
2º	Cinderela	Cinderela	1950	US \$263,6
3º	Aurora	Bela Adormecida	1959	US \$51,6
4º	Ariel	A Pequena Sereia	1989	US \$222,2
5º	Bela	A Bela e a Fera	1991	US \$440,1
6º	Jasmine	Aladdin	1992	US \$504,1
7º	Pocahontas	Pocahontas	1995	US \$346,1
8º	Mulan	Mulan	1998	US \$304,3
9º	Tiana	A Princesa e o Sapo	2009	US \$271,0
10º	Rapunzel	Enrolados	2010	US \$592,4
11º	Merida	Valente	2012	US \$540,4
12º	Moana	Moana – um Mar de Aventuras	2016	US \$645,0

Fonte: Elaboração própria.

Conforme é observado no Quadro 1, o primeiro longa-metragem produzido pela Walt Disney foi Branca de Neve e os Sete Anões (1937). A partir de então, a imagem e o estereótipo de princesa difundido nos estúdios Disney foram de belas moças, exímias donas de casa, de perfil passivo e que sonhavam encontrar a felicidade completa com o amor de um príncipe encantado, como nos filmes Cinderela (1950) e Bela Adormecida (1959). Porém, em fins da década de 1980, começamos a observar singelas modificações no perfil das princesas Disney com os filmes

A Pequena Sereia (1989), A Bela e a Fera (1991), Aladdin (1992), Pocahontas (1995), assim como Mulan (1998), no qual há a valorização de uma princesa guerreira que assume o lugar de seu pai como combatente de guerra (lugar esse considerado historicamente do gênero masculino). Nos anos de 2000, há o lançamento dos filmes A Princesa e o Sapo (2009), Enrolados (2010), Valente (2012) e Moana (2016)<sup>18</sup>. Ainda, pode-se notar que geralmente os filmes de princesas são nomeados com o mesmo nome da protagonista, sendo exceções: A Bela Adormecida (da princesa Aurora), A Pequena Sereia (da princesa Ariel), Aladdin (da princesa Jasmine), A Princesa e o Sapo (da princesa Tiana), Enrolados (da princesa Rapunzel) e Valente (da princesa Merida).

No que tange à trilogia inicial de princesas (Branca de Neve, Cinderela e Aurora) dos filmes animados Disney, caracterizam-se por representarem um padrão de beleza feminino e um enredo cuja problematização finda com um casamento heterossexual, como um símbolo da felicidade plena. Porém, contextualizando (BALLESTRIN, 2017), é possível observar que transformações históricas são advindas dos movimentos pós-coloniais; nos filmes de princesas lançados após a década de 1990, as diversidades passam a ser introduzidas no universo Disney e a franquia abarca outras representações, subjetividades, origens, etnias, culturas, estilos de vidas e a interseccionalidade de raça, classe e gênero. Por definição, essa interseccionalidade é aqui entendida como imbricações de várias linhas de opressão por vezes em camadas ou não:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionais e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (BILGE; COLLINS, 2021, p. 16-17)

Também, conforme Quadro 1 o longa-metragem campeão de faturamento na bilheteria foi Moana – um Mar de Aventuras (2016) possivelmente por ter agradado um maior público desde o seu lançamento pelo fato de não ser um filme de princesa nos moldes Disney tradicionais: Moana é uma heroína que rompe com padrões de princesas divulgados até então. Na sequência os filmes de maior bilheteria foram: Enrolados (2010), Valente (2012), Aladdin (1992), A Bela e a Fera (1991), Branca de Neve e os Sete Anões (1937), Pocahontas (1995), Mulan (1998). Em contraposição, os quatro filmes de menor rentabilidade foram A Princesa e o Sapo (2009), Cinderela (1950), A Pequena Sereia (1989) e Bela Adormecida (1959). Vale destacar que o faturamento de bilheteria dos respectivos filmes nem sempre está ligado ao sucesso da personagem dentro da própria franquia Disney Princesa, a exemplo de Cinderela

---

<sup>18</sup>Até o presente momento de finalização desta pesquisa, Moana é a última princesa da franquia Disney Princesa.

que apesar seu filme não ter sido tão rentável em comparação aos demais, atualmente é a personagem mais popular e que rende mais lucros à franquia com a venda de seus produtos.

Na Figura 1, estão ilustradas as doze princesas que compõem o “seleto grupo das princesas Disney”, sendo todas fruto dos filmes de animação da Walt Disney e dos requisitos exigidos para ingresso na franquia Disney Princesa (ser a protagonista da história, membra da realeza - por nascimento ou por casamento -, realizar um ato de heroísmo e ter sido sucesso de bilheteria e rentabilidade para a Companhia) -, cujos respectivos nomes (da esquerda para direita) são: Bela, Branca de Neve, Tiana, Cinderela, Merida, Moana, Jasmine, Aurora, Mulan, Rapunzel, Ariel e Pocahontas. Nessa figura, é possível analisar que, em linhas gerais, as princesas majoritariamente apresentam: vestuário característico (vestido longo, brilhante, com cintura marcada e saia rodada), cabelo longo (bem penteado, sedoso, solto e liso), corpos jovens, esbeltos e longilíneos (estrutura física magra e alta), cor branca (pele clara, maquiada e traços finos tipicamente europeus) e postura (ereta, com sorriso nos lábios e um toque de meiguice). Claro, que nem todas princesas apresentam todas essas características em conjunto, porém, a maior parte delas.

FIGURA 1 - O seleto grupo das Princesas Disney<sup>19</sup>



Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/O9y63GLDuqo/hqdefault.jpg>. Acesso em: 1. set. 2020.

Ainda, na Figura 1, observamos que a jovem central de destaque é Moana, que no filme traz a novidade de se autodescrever “não sou princesa, eu sou a filha do chefe”. Em vista disso,

<sup>19</sup>A Figura 1, cujo ilustrador é desconhecido, é capa do vídeo “Princesas Disney: Quem entra e quem sai?”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O9y63GLDuqo>. Acesso em: 1. set. 2020.

é interessante analisar que, apesar de Moana estar atrelada à franquia Disney Princesa, ela também rompe com alguns estereótipos de princesa: Moana apresenta vestuário indígena, pele bronzeada, olhos grandes e amendoados, cabelos crespos, volumosos e ondulados, nariz largo, lábios mais grossos e estrutura corporal mais robusta em relação às demais, além de personalidade heroica, não passiva e/ou dependente do sexo masculino; ela é uma das personagens remanescentes que rompem com o estereótipo de mulher ideal aos moldes Disney:

[...] geralmente cis gênero, heterossexual, de corpo esguio, cabelos longos e tendencialmente loiro, de olhos e pele clara. Essas princesas seguem um modelo que abrange poucas mulheres ao redor do mundo, segue um padrão eurocêntrico de beleza. [...] Além de sua estética única, suas princesas tendem a serem mulheres submissas que estão à espera de um homem para salvá-las da vida azarenta que possuem por serem solteiras, em geral são moças dependentes do sexo masculino para enfim poderem viver uma vida dos “sonhos”. (LISITA, 2018, p. 25).

Deste modo, mudanças no estereótipo das princesas Disney, com a introdução da diversidade racial entre as princesas remanescentes, são reflexos dos movimentos feministas e discussões adjacentes, que foram se fortalecendo ao longo do século XX e XXI, visto que as princesas clássicas eram brancas e de origem europeia (Branca de Neve, Cinderela e Aurora). Nesse sentido, fazendo uma correlação entre as princesas da Walt Disney lançadas a partir do final da década de 1980 e pressupostos feminismos, temos: Tiana, como a primeira princesa negra e norte-americana da franquia, representação às mulheres afro-americanas, e também, àquelas que trabalham incansavelmente para sustentar a família, buscarem autonomia financeira e realizarem o sonho do negócio próprio; a princesa-sereia Ariel, como as primeiras feministas que questionavam as normas impostas e o patriarcado; a francesa Bela, como o conhecimento feminino e o direito da mulher aos estudos; a árabe Jasmine, como todas que lutaram (e lutam) pelo fim do direito de propriedade do homem sob a vida da mulher (seja pai, irmão ou marido) e contra os casamentos arranjados de família; a nativo-americana Pocahontas, como as mulheres nativas e o amor incondicional à natureza e à espiritualidade; Mulan, como representação da mulher oriental e daquelas que lutam pela honra (seja da família ou de si própria como mulher); a princesa perdida Rapunzel, como as mulheres que buscam seu lugar fora do ambiente doméstico, almejam ser livres e não viverem presas às normas impostas; a ruiva Merida, como a sororidade feminina e o fim da rivalidade entre mulheres (por meio da reconstrução da relação mãe e filha), é a representação das mulheres que lutam por autonomia do seu próprio destino e aquelas que rejeitam os casamentos heteronormativos como meta a ser atingida; a tribal Moana, como a mulher empoderada, que cumpre seus deveres, luta por seus direitos e resiste aos preconceitos de gênero (no caso do semideus Maui), é a representação das mulatas que possuem cabelos com *frizz*.

Nesse sentido, é possível aproximar a cronologia das princesas Disney com análise de Kaplan (1995), o qual afirma que, desde os anos de 1930, há três representações de mulher no cinema: o tipo 1, a mulher “cúmplice”, que é frágil e capaz de renunciar a si mesma; o tipo 2, a mulher “resistente”, que busca o mercado de trabalho, a emancipação financeira e outras pautas dos movimentos feministas; e o tipo 3, a mulher “pós-moderna”, que conquista seu lugar nos espaços sociais e está em busca de posicionamentos diante das temáticas atuais e questões complexas da contemporaneidade, tais como gênero e aborto. Em sincronia com Kaplan (1995), Breder (2013) faz a análise das princesas Disney, subdividindo-as em categorias: clássicas, rebeldes e contemporâneas. Por sua vez, Moreira e Portela (2018) unem as tipologias de mulher de Kaplan (1995) e a categorização das princesas Disney de Breder (2013), da seguinte forma:

[...] podemos colocar no tipo 1 (cúmplice), Branca de Neve (1937), Cinderela (1950) e Aurora (1959), princesas que são quietas, elegantes, graciosas, românticas, compassivas, gentis, resilientes, ou seja, a típica donzela em perigo. Podemos denominá-las como princesas clássicas, segundo Breder (2013). No tipo 2 (resistente), seguindo o movimento feminista, surge Ariel (1989), Bela (1990), Jasmine (1992), Pocahontas (1995) e Mulan (1998). As cinco podem ser vistas como personagens mais ativas, determinadas, com espírito aventureiro, habilidosas, corajosas e, conseqüentemente, o amor ficou para o segundo plano, tornando-as mais conscientes dos papéis que deveriam assumir como mulheres, por exemplo, em *A pequena sereia*, a vilã Úrsula diz a Ariel que ela não precisará de sua voz, uma vez que os homens preferem mulheres quietas, ou em *a Bela e a Fera*, quando o anti-herói Gaston diz a Bela que as mulheres não deveriam ler. Para Breder (2013), essas princesas se encaixariam como princesas rebeldes.

Finalmente, o tipo 3 (pós-moderna), nos remete aos novos posicionamentos assumidos pelas mulheres na sociedade contemporânea, e colocamos nessa categoria, Tiana (2009), Rapunzel (2010), Mérida (2013) e Anna e Elsa (2013), personagens determinadas, fortes, habilidosas, corajosas e que não desejam mais um príncipe (com exceção de Anna), cujo ato de amor verdadeiro para a resolução da maldição/feitiço aparece em outras figuras, por exemplo, em *Valente*, o amor materno e, em *Frozen*, o amor fraterno. Essas princesas são denominadas, portanto, de princesas contemporâneas (BREDER, 2013 apud MOREIRA; PORTELA. 2018, p. 4).

Portanto, ciente de tais tipologias (KAPLAN, 1995) e categorizações (BREDER, 2013), primeiramente nos cabe discutir sobre relações de gênero em *anime* infantil, contextualizando com os Estudos Feministas e de Gênero que fundamentam esta pesquisa, assim como com o recorte temporal de nossa pesquisa: de *Mulan* (1998) a *Moana – um mar de aventuras* (2016).

## 1.2 Relações de gênero em *anime* infantil

Os filmes animados, como fontes históricas, vão muito além de singelos desenhos de entretenimento infantojuvenil, que provocam o encantamento dos seus/suas receptores/as, desde a mais tenra idade aos fãs adultos. Os filmes animados de princesas da Disney são recursos didáticos repletos de construções e representações sociais de poder. Diante disso, como



pesquisadores nos cabe identificar quais discursos representam: o engajamento e o empoderamento feminino ou a manutenção da sociedade machista e patriarcal sob o capitalismo ávido por dominar todas as subjetividades?

Para responder a essas e outras problematizações, utilizaremos fundamentações teóricas dos Estudos Feministas e de Gênero para análise dos filmes animados que compõem o *corpus* documental desta pesquisa, com destaque das pesquisadoras: Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Joan Scott, Guacira Lopes Louro, Michelle Perrot, bell hooks e os estudos decoloniais de María Lugones. Paralelamente, associaremos aos estudos de Tereza de Lauretis no contexto das produções cinematográficas, além dos Estudos Culturais a partir de Henry Giroux e alguns pressupostos de Michel Foucault.

Entendemos que a menina, desde a sua infância, aprende o conceito de passividade e conformidade com naturalidade. Entretanto, com os Estudos Feministas e de Gênero, jargões do tipo “lugar de mulher é onde ela quiser” têm se fortalecido. Deste modo, a mulher é incentivada a fazer o que quiser e não precisar usar as máscaras sociais que definem o estereótipo do gênero feminino submisso. Em contrapartida, a ideia de que há um modo feminino de ser ainda está muito presente na sociedade, o que faz com que determinadas escolhas sejam desvalorizadas e julgadas como não pertencentes a esse estereótipo.

A partir da conhecida frase “[...] ninguém nasce mulher; torna-se mulher [...]” (BEAUVOIR, 2009, p. 267), associada ao conceito de Judith Butler de que

[...] se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero se revela absolutamente nenhuma [...]. (BUTLER, 2003, p. 25).

Pode-se considerar que tanto o sexo como o gênero são historicamente construídos, de modo que não há determinismo biológico (macho/fêmea) ou de gênero (feminino/masculino), pois conceitos são culturalmente construídos. Ainda, “[...] as escritoras Joan Scott e Judith Butler, inspiradas nas obras do filósofo Michel Foucault e seu entendimento do discurso, se desdobraram a partir do legado de Simone de Beauvoir e dos problemas do ‘tornar-se mulher’[...]” (MENDES, 2000, p. 21). Nesse sentido, o termo “gênero” surge com o objetivo de dar vozes às mulheres como sujeitos sociais, anteriormente silenciadas ao longo da história. Para Scott (1995), “gênero” é uma validade acadêmica que pode ser entendida como uma categoria de análise histórica e construção social.

A partir da análise histórica feminista e de gênero é possível desmistificar a ideia de que há características essencialmente femininas (como compaixão, passividade, acolhimento,

fragilidade e outras) e características essencialmente masculinas (como racionalidade, inteligência e força). Desmistificar o conceito de gênero significa ampliar as possibilidades das mulheres para que possam existir da maneira que quiserem. Nesse contexto, a partir da análise das princesas dos filmes animados da Disney, observamos que as três primeiras princesas (conhecidas como clássicas) muito já reforçaram um padrão indefesa, passiva e submissa, porém, essa protagonista vem perdendo espaço para uma representação mais heroica, determinada e ativa, daquela que luta por seus sonhos e ideais (KESTERING, 2017). Atualmente, a heroína destaca-se por sua personalidade forte, ativa e por suas conquistas como uma nova e atualizada vertente de princesas.

Ainda, é importante registrar que essas transformações físicas e de personalidade que as princesas dos filmes de animação Disney vêm passando são reflexos de lutas feministas pela ruptura dos padrões patriarcais socialmente construídos. Além disso, uma das preocupações dos movimentos feministas é compreender como a mulher é representada nas mídias, assim como seus estereótipos e imaginários coletivos. Desse modo, a crítica feminista revela que a mulher é representada como um objeto de desejo e/ou repulsa: prostitutas ou santas, amantes ou traídas, donas de casa ou profissionais, *sexy* ou masculinizadas, entre outros.

Nessa situação e em contraposição ao machismo cinematográfico, surgiu a Teoria Feminista do Cinema. Dentre as teóricas que se debruçam sobre a temática, destacamos Tereza de Lauretis, a qual revela que “[...] pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma ‘tecnologia sexual’; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema [...]” (DE LAURETIS, 1994, p. 208). Segundo essa mesma autora, o cinema é uma tecnologia de criação de subjetividades e de representações de gênero.

Sabemos que o feminismo é um movimento plural que surgiu com o propósito de desnaturalizar a ideia patriarcal da mulher como “sexo frágil”, digna dos afazeres domésticos e propriedade do homem, a quem deveria servi-lo (BEAUVOIR, 2009). Esse movimento histórico-cultural, social, político e filosófico traz a ideia de equivalência de direitos entre os sexos e igualdade de gênero, e, como consequência, o empoderamento feminino – entendido como ampliação da participação das mulheres nos debates públicos e na tomada de decisões pessoais, profissionais, político-sociais; é a emancipação da mulher em todos os âmbitos.

Contextualizando História e feminismo, observamos que o recorte temporal da nossa pesquisa (1998-2016) vai ao encontro de algumas transformações mundiais, como a ascensão da globalização, do capitalismo, da tecnologia, da popularização ao acesso à internet e das redes sociais (ciberfeminismo), e essas contribuíram para um fortalecimento da identidade feminista. Nesse caso,

as feministas buscaram compreender as interseccionalidades em que as mulheres estão imersas e/ou oprimidas (tais como gênero, classe, raça e outros) e a luta voltou-se para a implementação de políticas públicas de reparação de demandas históricas de gênero, como: salários equivalentes entre os sexos, vagas em creches, legalização do aborto, fim da violência contra a mulher e feminicídio.

Em linhas gerais, distinguimos três ondas do feminismo ocidental, mas que não ocorreram do mesmo modo no mundo. A primeira onda iniciou-se no século XIX até meados do século XX e ficou conhecida pela mobilização das mulheres pela conquista de direitos políticos e jurídicos, como o sufrágismo (direito ao voto), o direito à educação e direitos igualitários no casamento. Na segunda onda do feminismo, nas décadas de 1960 a 1980, as mulheres passaram a discutir o conceito de gênero, de feminilidade<sup>20</sup> e o lugar da mulher na sociedade, denunciando abusos domésticos e reivindicando autonomia do corpo, liberdade sexual e o lugar da mulher na sociedade, denunciando abusos domésticos e reivindicando autonomia do corpo, liberdade sexual e reprodutiva. E, na década de 1990, surge a terceira onda do feminismo com uma pauta mais ampla e abrangente, fortalecendo os movimentos feministas negros e aproximando suas pautas dos movimentos negros, dos movimentos de minorias, dos movimentos identidade de gênero e também, reivindica o reconhecimento da interseccionalidade das opressões (gênero, classe e raça, assim como, colonialidade e meio ambiente) (COLLINS, 2015; HOOKS, 1984; LUGONES, 2011).

Entretanto, há controvérsias sobre a caracterização e a periodização da terceira onda, o que pode implicar que estamos vivenciando uma quarta onda do movimento; apesar de não haver um fato histórico consensual dentre os/as autores/as que defendem que já foi iniciada uma nova fase do feminismo, eles/elas defendem como marcos temporais para o início da quarta

---

<sup>20</sup>Feminilidade é um modo singular de viver e pensar uma condição que se difunde como elemento de direção e controle mesmo que não consciente de mulheres. Está associada à submissão, recato, docilidade, passividade, fragilidade, sexualidade controlada, sentimentos e afetividade mais desenvolvida, na receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens. No entanto, há uma pluralidade de formas de viver a feminilidade não hegemônica com as quatro personagens aqui perscrutadas.

onda feminista no Brasil: a Marcha das Vadias<sup>21</sup>, em 2011, as Jornadas de Junho<sup>22</sup>, em 2013, e a Primavera Feminista<sup>23</sup>, em 2015. Ainda sobre o feminismo no Brasil:

[...] teóricos chamam essa leva de feministas conectadas de “quarta onda”, uma onda marcada pela popularização de democratização do feminismo na rede ou através dela. As bandeiras são diversas [...] e temas das outras ondas são revisitados – aliás, sua principal característica não é a temática abordada, mas a massificação do feminismo.

No Brasil, costuma-se considerar como ponto de partida da quarta onda a primeira Marcha das Vadias, que aconteceu em julho de 2011 em São Paulo. Havia começado em abril no Canadá (esse feminismo é, sem dúvida, um movimento essencialmente global). E é tudo muito recente: foi só em 2014 que o movimento ganhou repercussão para valer, em grandes campanhas virtuais antiassédio e contra a cultura do estupro, como a Chega de Fiu Fiu e a #NãoMereçoSerEstuprada.

Fortaleceu em 2015 e início de 2016 com discussões em torno do #PrimeiroAssédio e a popularização de youtubers feministas como Jout Jout e o Canal das Bee. Houve a organização do que pode ser o primeiro partido feminista do Brasil, a Partida. (CAZARRÉ, 2016 apud ROCHA, 2017)

Assim, no período de 1998-2016, houve a popularização das ideias feministas por meio das páginas e *blogs* feministas (como Não Me Kahlo e Feministing), redes sociais (como Facebook, Twitter, Instagram, Youtube e Tumblr) e *hashtags* nacionais ou internacionais (como #ChegadeFiuFiu, #MeuPrimeiroAssédio, #MeuAmigoSecreto, #VamosJuntas, #NiUnaMenos e #YesAllWomen) que culminaram em um período marcado por manifestações cibernéticas e lutas das mulheres por mais direitos, respeito e contra a violência de gênero. Neste íterim, em 2012, ainda temos dois episódios de destaque protagonizados por representatividades feministas no exterior: a paquistanesa Malala Yousafzai, após ser baleada na cabeça por desafiar o Talibã (movimento fundamentalista e nacionalista islâmico), tornou-se símbolo de resistência pela educação de mulheres, e a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que promoveu uma palestra em vídeo intitulada “Sejamos todos feministas”, na qual se discute visões distorcidas sobre o feminismo e a importância do movimento alcançar todos e todas.

<sup>21</sup>Protesto feminista que teve início em 2011 no Canadá, e, por meio das redes sociais, proliferou em várias cidades do mundo. No Brasil, com o *slogan* “Se ser livre é ser vadia, então somos todas vadias”, as participantes utilizaram o corpo feminino como principal artefato de manifestação, no qual transcreveram e expressaram palavras de ordem: “meu corpo, minhas regras”, “meu corpo não é um convite”, “puta livre”, “útero laico” e “sem padrão” (GOMES; SORJ, 2014, p. 437; 438).

<sup>22</sup>As Jornadas de Junho foram uma série de mobilizações de massa ocorridas simultaneamente em mais de 500 cidades do Brasil, no ano de 2013, inicialmente contra o aumento das tarifas do transporte público, mas que simultaneamente foi atravessado por lutas de mulheres contra outras várias formas de opressão de gênero (estupro, agressões física e verbal, invisibilização da voz, assédio em revistas policiais, reprodução de estereótipos e marginalização de lideranças femininas). (SARMENTO; REIS; MENDONÇA, 2017).

<sup>23</sup>“Foi o pico da mobilização feminista em 2015, que começou com campanhas nas redes sociais e que depois tomou as ruas. A campanha #primeiroassedio, que estimulava mulheres a relatarem a primeira vez em que foram assediadas, foi reproduzida mais de cem mil vezes no Twitter. Na campanha #meuamigosecreto, mulheres denunciaram situações cotidianas de machismo nas redes sociais. A *hashtag* foi mencionada 170 mil vezes no Twitter. Em novembro de 2015, durante a Marcha de Mulheres Negras, protestos contra o Estatuto do Nascituro e contra Eduardo Cunha também foram recorrentes”. (MACHADO; BANDEIRA; MATSUDA, 2018).

Ainda destacamos como ganhos políticos, jurídicos e legislativos na luta pela igualdade entre homens e mulheres no Brasil, tais como a mudança no Código Civil brasileiro em 2002 (por meio da qual a não virgindade da mulher deixa de ser considerada crime, sujeita à justificativa plausível para o pedido de anulação do casamento pelo homem) (BRASIL, 2002); a Lei nº 11.340, em 2006 (conhecida como Lei Maria da Penha, a fim de combater a violência contra a mulher) (BRASIL, 2006) ; a eleição de Dilma Rousseff, em 2010 (primeira mulher Presidente do Brasil, a qual convocou nove mulheres para os ministérios do país, marcando a história na política brasileira); e a aprovação da Lei nº 13.104, em 2015 (conhecida como Lei do Feminicídio, que define todo homicídio cometido contra mulheres e motivado por violência doméstica ou discriminação de gênero como um crime de feminicídio) (BRASIL, 2015).

Deste modo, reforçamos que os marcos históricos nacionais e internacionais aqui citados demonstram a relevância do feminismo como movimento plural e essencial para conquistas sociais, culturais, políticas e legislativas na busca de igualdade de direitos e contra a opressão de mulheres. Entretanto, observa-se que estruturas patriarcais, capitalistas e machistas geralmente são associadas à violência estatal, institucional, política e doméstica como elementos naturalizados de opressão social. Por isso, a luta feminista é no sentido de romper padrões, desnaturalizar e desver as normas antes cristalizadas. Nesse sentido, não existe um feminismo capaz de falar por todos/as, mas sim feministas e feminismos que lutam nas diversas esferas e nos âmbitos da sociedade.

A exemplo, a partir dos recentes Estudos Feministas Decoloniais, especialmente sobre a colonialidade de gênero de Lugones (2008), é possível estabelecer a articulação entre o sistema de poder capitalista e a interseccionalidade de gênero, classe, raça e sexualidade. Ademais, Lugones afirma que o sistema colonial utiliza estratégias e práticas discursivas para controlar condutas e determinar normas sobre os demais indivíduos, especialmente sobre as mulheres. Assim, sutilmente, ideias hegemônicas vão invadindo nossos lares - a partir das telas dos filmes, - permeadas em suas entrelinhas de discursos e padrões de consumo para a civilidade do homem, enquanto que as mulheres nativas e não brancas são invisibilizadas nesse sistema. Para tanto, apresentamos a fundamentação teórico-metodológica na qual esta pesquisa está fundamentada.

### **1.3 Pensando a fundamentação teórico-metodológica e a articulação com pressupostos foucaultianos**

Em linhas gerais, a pesquisa “‘Não preciso ser uma princesa’”: representações filmicas do gênero feminino na Walt Disney’ caracteriza-se como qualitativa e foi desenvolvida a partir da metodologia da revisão bibliográfica sobre os Estudos Feministas e de Gênero, estabelecendo

aproximações com os Estudos Culturais e alguns pressupostos foucaultianos, promovendo, assim, atravessamentos entre os campos da história, cinema e educação. Para tanto, nos propomos a uma análise histórica feminista e de gênero e focamos no recorte temporal de 1998 a 2016, período no qual selecionamos como *corpus* documental quatro filmes: *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Valente* (2012) e *Moana – um Mar de Aventuras* (2016).

Consideramos que os filmes são mecanismos históricos, socioculturais e pedagógicos, de fácil acesso – por meio de televisores, internet e *streaming* -, que atuam perpassando valores, padrões e discursos de gênero. Com efeito, partimos da premissa que são tanto ferramentas educacionais quanto fonte de pesquisa para análise. Assim, para o desenvolvimento desta pesquisa, consideramos os filmes como fontes históricas, repletos de tensão entre evidência e representação (NAPOLITANO, 2008), por meio dos quais nos guiamos pelos procedimentos metodológicos propostos por esse autor:

- Assistir sistemática e repetidamente aos filmes que constituem o corpo documental da pesquisa, buscando articular análise fragmentada (decupagem dos elementos de linguagem) e síntese (cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra).
- Buscar os elementos narrativos: "o que um filme diz e como o diz". [...]
- Levar em conta que todo filme, ficcional ou documental, é manipulação do "real".
- Entender o sentido intrínseco de um filme para analisá-lo como fonte histórica. Observar o filme como o conjunto de elementos que buscam encenar uma sociedade, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas.
- Resgatar os diálogos do filme analisado com outros documentos, discursos históricos e materiais artísticos (NAPOLITANO, 2008, p. 282-283).

Desse modo, a partir de uma abordagem qualitativa, o processo de análise dos filmes desenvolveu-se em três etapas sequenciais e complementares. A saber, em resumo: 1) pré-análise: delimitação, organização e visualização do material; 2) exploração: análise do filme-arte em suas diferentes linguagens (verbal, sonora e visual) com registro das observações e análises sobre a ficha técnica, sobre perguntas norteadoras (quem, quando, onde, como e outros) e organização de categorizações; 3) tratamento dos resultados: interpretação dos resultados a partir da fundamentação teórica escolhida; essa última etapa é o momento de sistematização dos conhecimentos levantados. Na sequência, descrevemos melhor as respectivas etapas e a fundamentação teórica da pesquisa; lembrando ainda que todas essas etapas foram acompanhadas de revisão bibliográfica a qual vem sendo apresentada ao longo desta pesquisa.

Inicialmente, considerando que a representação que a princesa dos filmes dissemina é o objeto de análise desta pesquisa, primeiramente, levantamos e listamos todas aquelas princesas

que compõem a franquia Disney Princesa e seus respectivos filmes. Tendo em mãos o levantamento das princesas, estas foram separadas em dois grupos preliminares e distintos de acordo com a observação no campo de atuação profissional da pesquisadora<sup>24</sup>: princesas mais populares e mais representadas em artigos e/ou materiais escolares e princesas menos populares e menos representadas em artigos e/ou materiais escolares. Dessa forma, foi observado que no primeiro grupo, estavam cinco princesas criadas e consagradas pela indústria cinematográfica entre os anos de 1937 e 1991 (Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel e Bela), e, no segundo grupo, estavam sete “novas” princesas que surgiram entre os anos de 1992 e 2016 (Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida e Moana); por meio desses, foi definido, ainda que preliminarmente, que as princesas do segundo grupo seriam o objeto de estudo da nossa pesquisa.

Entretanto, diante da amplitude do *corpus* documental da pesquisa, sentiu-se a necessidade de melhor delimitá-lo. Deste modo, optou-se por trilhar o caminho de pesquisa com princesas que apresentavam características étnico-raciais distintas entre si, e, portanto, foram definidas como *corpus* documental e recorte temporal, quatro princesas (Mulan, Tiana, Merida e Moana) referentes aos filmes: Mulan (1998), A Princesa e o Sapo (2009), Valente (2012) e Moana – um Mar de Aventuras (2016). Após feita a seleção e delimitação das princesas e seus respectivos filmes animados, esses foram assistidos repetidas vezes, analisando-se a ficha técnica de cada um (direção, produção, gênero, enredo, roteiro, os personagens, o cenário, o ambiente, a época retratada, se foi ou não baseado em alguma obra/conto/lenda e outros) e observando-se a imagem representativa de cada princesa, incluindo cenas selecionadas, figurinos, pontos comuns (ou de tensão) e o desfecho das histórias.

Todo o processo de análise foi paralelo à transcrição e ao registro das observações de trechos dos filmes, sejam imagens, diálogos entre os personagens e/ou de canções fílmicas. Também vale ressaltar que os diálogos ou canções selecionadas para transcrição foram baseados em discursos de gênero expressos na história; posteriormente, essa seleção foi condensada e reorganizada, o que consistiu na escolha por categorias temáticas para análise das princesas: marcas patriarcais, visibilidade negra, cabelos como mecanismo de representação, casamento e final empoderado.

Para tanto, como se vê, a organização por categoria temática aproximou-se da análise do conteúdo de Laurence Bardin (2016)<sup>25</sup>, porém nosso maior foco foi a análise histórica

<sup>24</sup>A mestrandia trabalha em uma escola de Educação Infantil, com crianças na faixa etária de 6 meses a 6 anos de idade.

<sup>25</sup>Um conjunto de técnicas de análise das comunicações, visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência

feminista e de gênero a partir do escopo teórico que dá sustentação a nossa pesquisa. Portanto, em tempo, ainda convém reforçar que não nos propusemos ao método de análise discursiva do pensador francês Michel Foucault (1926-1984), porém, definimos que alguns pressupostos foucaultianos seriam pilares desta pesquisa, visto que seus estudos oferecem contribuições relevantes a esta. Ademais, dada a complexidade das obras de Foucault, vale ressaltar que

[...] já foram feitas várias tentativas de sistematizar e periodizar a obra e o pensamento de Michel Foucault; mas todas elas [têm] suas próprias inconsistências. E como acontece com qualquer classificação ou periodização, o que se ganha em termos perde-se em rigor.

A maior parte dos especialistas costuma falar em três fases ou etapas, conhecidas pelas denominações de *arqueologia*, *genealogia* e *ética*. Trata-se de uma sistematização que combina os critérios metodológico e cronológico. À primeira fase – *arqueológica* –, correspondem as obras que vão de História da loucura (1961) até A arqueologia do saber (1969), passando por O nascimento da clínica e As palavras e as coisas. A segunda fase – *genealógica* – começa com A ordem do discurso (1971) e vai o primeiro volume de História da sexualidade - a vontade de saber (1976), passando por Vigiar e Punir. À terceira fase – *ética* –, pertencem os volumes 2 e 3 de História da sexualidade – o uso dos prazeres e O cuidado de si – publicados pouco mais de um mês antes da morte de Foucault, em 1984. (VEIGA-NETO, 2007, p. 35-36, grifo nosso).

Diante da densidade do pensamento de Michel Foucault e das três referidas fases (ou eixos) existentes - que se articulam entre si e em progressiva continuidade -, assim como entendendo que, “[...] enfim, quanto mais se adentra na obra foucaultiana, vai ficando mais difícil aceitar essa periodização convencional” (VEIGA-NETO, 2007, p. 39), e ainda, concordando que não existe um método foucaultiano, “[...] se entendermos ‘método’, então, como ‘uma certa forma de interrogação e um conjunto de estratégias analíticas de descrição’, poderemos dizer que a arqueologia e a genealogia são mesmos métodos” (VEIGA-NETO, 2007, p. 19), ou melhor, a arqueogenealogia foucaultiana.

Ademais, convém esclarecer que neste trabalho de pesquisa nos apropriamos especialmente no que concerne às obras do conhecido “segundo Foucault” (A Ordem do Discurso, Vigiar e Punir e História da Sexualidade I: A Vontade de Saber - associadas à coletânea Microfísica do Poder), porém nosso intuito não é realizar uma analítica genealógica do poder como o cânone autor teoriza ao longo da totalidade das referidas obras, mas, sim, uma análise histórica feminista e de gênero do *corpus* documental selecionado a partir de alguns pressupostos foucaultianos.

Deste modo, *a priori* faremos uma breve descrição de quais foram os pressupostos utilizados nesta pesquisa embasados em Foucault: discurso, interdição, separação/rejeição,

---

de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens” (BARDIN, 1977 apud BARDIN, 2016, p. 42).



vontade de verdade, regime de verdade, poder disciplinar e dispositivo; na sequência, e em face desses, dissertaremos um a um. Destarte, dadas as devidas explicações, abordamos o conceito de discurso, que não pode ser entendido como uma estrutura fechada ou organizada, ou ainda:

[...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Conforme visto, para Foucault, o discurso vai além da simples compreensão das palavras (ditas ou não ditas). É uma rede de signos que estabelece os valores de uma determinada sociedade, estruturando-se como um instrumento do desejo. O discurso é regido, controlado e delimitado por três princípios: da interdição (tabu que não se pode falar qualquer coisa em qualquer tempo e/ou local - princípio mais recorrentemente utilizado pelas instituições ao longo da história sobre o saber-poder), da separação/rejeição (quem pode e não pode falar) e da vontade de verdade (oposição entre verdadeiro e falso) (FOUCAULT, 1996). A partir desses princípios, ao longo da história, o discurso teve o poder de instituir regimes de verdade na sociedade (ou sociedades), pois há

[...] tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1998, p. 15).

Foucault criou uma teorização própria a fim de compreender o que estava cristalizado nos discursos de regime de verdade, ou simplificando, em padrões normativos. Para ele, o discurso é permeado de coisas ditas (permitidas) e não ditas (tais como se fossem proibidas). Ademais, se não há discurso neutro, e, por conseguinte, todo discurso produz uma verdade e/ou norma, por meio da qual se estabelece uma relação de poder, no qual o dito mais forte prevalece sobre o dito mais fraco. Ainda complementa seu pensamento na aula inaugural de 1970, que deu origem à obra *A Ordem do Discurso*, afirmando que “[...] não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Ou seja, entendemos que há discursos que serão aceitos socialmente, outros excluídos, e ainda, outros interditados.

É sabido que as relações de poder se estabelecem nos discursos e medeiam todas as práticas sociais, discursivas e não discursivas, criando corpos disciplinados. Nesse entendimento, o corpo disciplinado é aquele controlado socialmente por meio do discurso. Assim, é de se pensar que em toda a sociedade existe (e sempre existiu) a produção de um

discurso disciplinador de homens e mulheres para o controle dos corpos. A esse mecanismo de tornar os corpos dóceis e obedientes, Foucault denominou de poder disciplinar:

um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. [...] A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente. (FOUCAULT, 1987, p. 195).

Deste modo, o poder disciplinar é um mecanismo de controle e gestão da sociedade, que implica a vigilância constante e perpétua dos indivíduos, como forma de adestramento e produção de seres eficientes, dóceis e úteis. Essa perspectiva de controle disciplinar passa por formas sutis de punição, de modo que o indivíduo não percebe, mas compartilha da disciplina exigida como forma de evitar a punição. Assim, do entrecruzamento entre poderes e saberes emergem a subjetividade dos sujeitos. A esse conjunto heterogêneo de relações discursivas, de poderes e de saberes, Foucault denomina como dispositivo:

[...] engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1998, p. 244).

Dessa forma, podemos compreender o dispositivo como um conjunto heterogêneo de táticas e funções estratégicas, uma maquinaria responsável por produzir práticas de sujeição sobre os sujeitos e produção da subjetividade. Assim, o dispositivo é uma tecnologia de controle e disciplina, que aparece nos discursos, ordenamentos jurídicos, nas instituições disciplinares (escolas, hospitais, prisões, quartéis, conventos) e outros. Portanto, podemos associar o conceito de dispositivo ao poder disciplinar, e, conseqüentemente, às artes produzidas com o intuito de disciplinar homens e mulheres a agirem de acordo com um padrão normativo esperado, e, inversamente, evitarem comportamentos ditos indesejáveis.

Outrossim, apropriando-se do conhecimento foucaultiano, podemos compreender as produções fílmicas como um dos elementos do dispositivo cinematográfico, pois possuem um caráter educador, no sentido de apresentarem seus personagens como espelhos para a sociedade (a exemplo dos príncipes e heróis ou princesas e heroínas); esses são a similitude com os regimes de verdade e do ser “normal” ou desejável socialmente; ao longo do enredo, sofrem, lutam, vencem obstáculos e triunfam contra àqueles que são uma similitude com a não verdade, a maldade, o ser indesejável e “anormal”. Então, como artefato cultural e pedagógico de poder, é permeado de regimes de verdade, ou seja, da disseminação de práticas e normas padronizadas

socialmente que permeiam as relações entre os sujeitos para que sejam vistos como disciplinados, ou melhor, como uma ferramenta coercitiva sob a conduta do outro.

O cinema, como representação das relações de poder, é um dispositivo de produção de subjetividades, e, em consonância, nesta pesquisa, considera-se que os filmes selecionados estão imersos em um regime de verdade ligado ao período histórico em que foram produzidos (1998-2016). Se em todos os tempos (e em todas sociedades) há um regime de verdade, isso significa que cada época e cada sociedade possui seu regime de verdade (FOUCAULT, 1998); então, nos cabe refletir quais verdades e/ou normas as princesas dos filmes animados da Disney apresentam.

*A priori*, é necessário entender que o aparelho cinematográfico tem em uma posição privilegiada, pois a abrangência territorial que alcança, abarca quase uma totalidade dos indivíduos da sociedade. Desta forma, os filmes reproduzem e perpassam uma verdade, atravessada pelas relações de poder. Analisar o feminino a partir desse artefato cultural de poder é permear sobre os caminhos foucaultianos e seus estudos sobre a sexualidade humana (FOUCAULT, 1998). Assim, compreendendo o cinema como um dispositivo de poder e aproximando os conceitos foucaultianos aos Estudos Feministas e de Gênero, observa-se que

[...] a sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante. A partir de Foucault surgiram vários estudos abordando o tópico, com maior ou menor explicitação, dentro de seu arcabouço metodológico histórico; mas a conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação do sexual com o corpo feminino, tão difundidas na cultura ocidental, já há muito vêm sendo uma das preocupações centrais da crítica feminista e do movimento de mulheres independentemente, é lógico, de Foucault (DE LAURETIS, 1994, p. 221).

No mesmo sentido, a referida crítica de cinema feminista, em seus estudos, analisou e refletiu sobre

[...] a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc.) e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como lócus primário da sexualidade e do prazer visual. A compreensão do cinema como uma tecnologia social, como "aparelho cinemático", se desenvolveu na teoria do filme paralela à, mas independentemente, de Foucault; pelo contrário, como sugere a palavra aparelho, essa compreensão foi diretamente influenciada pelo trabalho de Althusser e de Lacan. (DE LAURETIS, 1994, p. 221).

Para a feminista as tecnologias de gênero são um conjunto de aparelhos semióticos que formam representações sobre o feminino e o masculino figurando identidades, valores, códigos de conduta e hierarquias sociais. Deste modo, o filme, como parte do aparelho cinematográfico,

também é uma tecnologia de gênero. De Lauretis (1994), ainda, em sintonia com os movimentos feministas, acredita que gênero é historicamente construído, assim como as tecnologias de gênero contribuem para a representação do gênero e suas respectivas relações de poder e hierarquia.

Portanto, o filme deve ser um espaço de resistências a padrões hegemônicos e alternativa para romper com o sistema binário e seus regimes de verdade como forma de categorização dos sujeitos. Ademais, além das contribuições já dissertadas sobre os Estudos Feministas e de Gênero e aproximações com alguns pressupostos foucaultianos, em nosso trabalho também é possível elencarmos aproximações com os Estudos Culturais e apontarmos pontos de convergência entre os campos teóricos:

[...] Os Estudos Culturais, ao tratarem da cultura sob pontos de vista antropológicos e sociais, estão interessados nas investigações sobre a produção dos sujeitos sociais. O mesmo poderíamos dizer de Foucault: interessado em entender a genealogia dos saberes – sendo esses sempre derivados da vontade de poder -, Foucault descreve a norma e a anormalidade, mostrando como essas foram inventadas pela modernidade para produzir, categorizar e normalizar os sujeitos. (THOMA, 2002, p. 30).

Em sintonia, Alfredo Veiga-Neto, pesquisador sobre correlações entre os Estudos Culturais, os estudos foucaultianos e seus atravessamentos como currículo em demais instituições, afirma:

[...] Os Estudos Culturais são, ao mesmo tempo, um campo de conhecimentos e de militância. O mesmo acontece com Foucault: muito embora seja bastante comum buscar-se na perspectiva foucaultiana as ferramentas para tão somente descrever, analisar e entender determinadas práticas e configurações sociais, justamente ao fazer isso fica-se diante da possibilidade de se articular algum novo arranjo, diferente daquele que estava sob escrutínio. Em ambos os casos, está presente uma clara inconformidade, uma atitude explícita contra as condições do presente ou, no mínimo, desconfiada dessas condições. (VEIGA-NETO, 2000b, p. 48)

Assim, ampliando a discussão com a perspectiva dos Estudos Culturais e compreendendo que os filmes animados com essa posição de desconfiança nos discursos apresentados, pois legitimamente são artefatos culturais que impactam na construção dos sujeitos e de suas identidades, podemos deduzir que

Os desenhos animados, no formato de filmes infantis, têm sido produzidos em números cada vez maiores, pelos grandes estúdios cinematográficos. Longe de serem simples mecanismos de diversão, tais filmes podem ser considerados artefatos que exercem uma determinada pedagogia cultural. É a partir desta perspectiva que busco analisá-los como espaços de constituição de identidades de gênero e sexuais, e como construtores de uma heterossexualidade normativa que produz sujeitos da educação. Frequentemente, os filmes infantis produzidos constroem as diferenças de gênero e sexuais de forma “convencional”, determinando a construção hierárquica do feminino e do masculino como definitivas e imutáveis. (SABAT, 2001a, p. 3).

Ou seja, os filmes, como produtos culturais, não são meros transmissores de entretenimento e informação, mas a partir de discursos, representações e políticas dominantes, esses propagam ideias, conceitos e normatizações. Os filmes entendidos como artefatos culturais e fontes históricas de subjetivação são fontes inesgotáveis para inúmeras problematizações, como Estudos de Gênero e Sexualidade, vistos que se apresentam como ferramentas de pedagogização, operando em diversas instâncias sociais (família, escola, entidades religiosas e outros). Nesse sentido, os Estudos Culturais buscam compreender como as representações afetam e seduzem os consumidores em seus modos de ser e agir (SABAT, 2001b) e, no caso desta pesquisa, os modos de ser feminino. Assim como os demais artefatos culturais, as mídias fílmicas produzem subjetividades e, em consonância, com Foucault, podemos compreender o cinema como um dispositivo, ou seja, um “conjunto desses ditos e não ditos que fazem do cinema uma instância educadora” (THOMA, 2002, p. 95) ou um mecanismo disciplinamento.

### 1.3.1 Algumas discussões necessárias: sujeito, saber e poder

De acordo com o pensamento foucaultiano, saber, poder e sujeito são três dimensões que dialogam, mas são interdependentes entre si. Portanto, o poder produz saber (e vice-versa) para o convívio dos sujeitos, de modo que o saber constituído, necessariamente, implica poder e enfrentamento de relações de poder. Ou melhor, o poder afeta diretamente as relações de poder de uma sociedade, de modo que, sem relações de saber que tenham legitimidade não existe poder entre os sujeitos:

Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder. Essas relações de “poder-saber” não devem então ser analisadas a partir de um sujeito do conhecimento que seria ou não livre em redação ao sistema do poder; mas é preciso considerar ao contrário que o sujeito que conhece, os objetos a conhecer e as modalidades de conhecimentos são outros tantos efeitos dessas implicações fundamentais do poder-saber e de suas transformações históricas. Resumindo, não é a atividade do sujeito de conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento. (FOUCAULT, 1987, p. 31).

Correlacionando em que medida as relações de poder e saber são intrínsecas aos sujeitos e aos regimes de verdades (em detrimento do tempo e espaço), podemos levantar exemplos de mulheres que marcaram a História. O primeiro refere-se à personagem histórica Joana D’Arc,

do século XV - a qual descrevemos mais ao longo desta pesquisa. Narra-se que após a jovem (sujeito/a) convencer o rei Carlos VII (poder soberano) que visões e/ou vozes a revelaram estratégias (saber) de como vencer a Guerra dos Cem Anos (poder), teve apoio para ingressar no exército francês e orientar os militares em vitórias - o que historicamente ocorre em 1453. Entretanto, em umas das batalhas para a tomada do poderio, a jovem foi capturada pelos ingleses e como forma de deslegitimar o poder do reinado francês e desmoralizá-la (como mulher indigna perante a sociedade) foi julgada, e em 1431, condenada à fogueira (acusada de bruxaria, possessão demoníaca e heresia por usar roupas militares ditas masculinas) pela Inquisição. Ademais, ao longo da história, foi chamada de tudo (dependendo do interesse de saber-poder a que seu nome estava atrelado): bruxa, prostituta, feminista, nacionalista, heroína e santa<sup>26</sup>.

O segundo exemplo que merece ser destacado se refere à personagem histórica, do século XVIII, Olympe de Gouges - mulher à frente de seu tempo e hoje reconhecida como pioneira do feminismo. Em 1791, a francesa Olympe (sujeito/a) escreveu um panfleto (saber), denominado Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, reivindicando às mulheres, os mesmos direitos (poder) apresentados na Declaração dos Direitos do Homem e o Cidadão de 1789. Porém, o novo regime francês decidiu não tolerar a “ousada” reivindicação de igualdade de direitos entre os sexos, e, sem direito de defesa por questionar os valores republicanos, foi condenada à guilhotina, em 1793 - isso mesmo que anteriormente tenha lutado juntamente com os homens pelos ideais burgueses da Revolução Francesa. Portanto, a exemplo de Joana D’Arc (PERROT, 2005) e Olympe de Gouges (SCOTT, 2002), a História nos mostra que o princípio da interdição de não poder falar qualquer coisa em qualquer tempo e/ou local (FOUCAULT, 1996) vigorou por muitos séculos - ou em partes ainda vigora -, de modo que à mulher foi-lhe permitido mais facilmente lutar pelo saber-poder dos homens do que pelos seus próprios direitos, e, foi-lhe proporcionado o dever de subir ao cadafalso, mas não o direito à tribuna<sup>27</sup>. Em resumo, os/as sujeitos/as e seus saberes são legitimados socialmente desde que não interfiram nos poderes vigentes – eis a correlação entre sujeito-poder-saber.

Conforme nos revelou o primeiro Foucault - ainda em sua fase arqueológica -, os discursos são testemunhos instituidores dos conflitos de interesses históricos, e, em

---

<sup>26</sup>A Igreja Católica realizou o processo de beatificação e canonização de Joana d’Arc e foi feito ao longo do século XX. Iniciado em 1909, quando Joana d’Arc foi beatificada, e se estendeu até 1920, quando ela foi canonizada pelo papa Bento XV. Atualmente, Joana d’Arc é considerada padroeira da França. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/joana-darc-nacionalismo-frances.htm>. Acesso em: 12 set. 2021.

<sup>27</sup>Analogia em referência ao artigo 10º da Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (1791), de Olympe de Gouges: “a mulher tem o direito de subir ao cadafalso; mas ela deve igualmente ter o direito de subir à tribuna”.

consonância, “[...] não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época [...]” (FOUCAULT, 1969, p. 50). Essa percepção histórica é onipresente, de modo que, em nossa sociedade do século XXI, também a legitimação dos saberes está envolta de crenças e valores sociais. A exemplo, parte do saber científico é legitimado socialmente como de relevância social (como aqueles ligados à medicina, aos conhecimentos jurídicos, econômicos e de engenharia), enquanto outros saberes são hostilizados e/ou rechaçados socialmente (como estudos sobre feminismo, gênero e sexualidade não normativa), de modo que esses saberes são “marginalizados” por meio de notas de repúdio e censura, acusações de perversão, doutrinação, ou, ainda, condenação por difamação à moral e aos bons costumes (mesmo que nos dias de hoje as penalidades não sejam suplícios<sup>28</sup> em praças públicas - como as mártires Joana D’Arc e Olympe de Gouges).

É por isso que é tão importante resistir pela continuidade de pesquisas históricas feministas e de gênero, com o levantamento de questões culturais sedimentadas pelo sistema patriarcal, no intuito de reescrever a história das mulheres invisibilizadas até então “[...] voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada [...]” (DUBY; PERROT, 1990, p. 7). Portanto, este trabalho é um exemplo de pesquisa que busca descrever as mudanças significativas nos filmes da Disney, que, ao longo dos anos, tem conferido mais autonomia e poder às princesas, dando-lhes representações mais heroicas, despojadas, insubmissas e menos ligadas ao ser modelo patriarcal de ser “bela, recatada e do lar”.

Entendemos que o cinema, entendido como dispositivo é uma tecnologia de gênero, que produz artefatos culturais, que interferem no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades, tais como as princesas remanescentes dos filmes de desenhos animados da Disney, que tanto difundem imagens sobre ser feminino quanto fornecem elementos de representação deste para a sociedade, produzindo modos de ser, valores, comportamentos, que moldam os(as) sujeitos(as) ao dito “normal” a evitarem as micropenalidades cotidianas decorrentes da não normalização de comportamentos e produzem subjetividades esperadas dentro do sistema patriarcal. E claro, a compreensão das relações de gênero que as princesas selecionadas disseminam, passa pelo entendimento das relações de poder, das representações e

---

<sup>28</sup>Suplício é uma modalidade de pena, que necessariamente deve, segundo Foucault (1987, p. 37): “[...] em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos, apreciar, comparar e hierarquizar; [...] o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências, em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se a [...] tornar infame aquele que é a vítima [...] e pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo”.

das subjetividades apresentadas nos filmes no intuito de questionar o modelo hegemônico de feminino instituído socialmente em vista de um posicionamento mais crítico e livre.

Outra complexa questão discutida pelas feministas é a ausência da história das mulheres e suas relações com a feminilidade na obra foucaultiana. Sobre isso, a crítica feminista afirma que “[...] negar gênero, em primeiro lugar, é negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; em segundo, negar gênero é manter uma ideologia que serve aos interesses do sujeito masculino” (DE LAURETIS, 1994, p. 223). Deste modo, as apropriações sobre as relações de poder e subjetividades de Foucault, acrescentou no entendimento feminista que as mulheres também têm poder, e, o que nos interessa é compreender como essas relações de poder, em detrimento de um patriarcado dominante, foram pouco problematizadas ao longo da História.

O campo dos Estudos Feministas e de Gênero tem origem do entendimento de que a sociedade é marcada por desigualdades nas relações entre homens e mulheres, no qual há o controle masculino nas relações de poder. Portanto, o empoderamento e a emancipação de mulheres seria fazê-las desconstruir paradigmas, que as conduzem à submissão e invisibilidade (LOURO, 1997), a partir de uma pedagogia da sexualidade e dos gêneros embasada nos Estudos Feministas (ou Pedagogia Feminista) que pretendem promover uma educação emancipatória em prol à transformação da realidade dessas mulheres, aproximando-se dos preceitos de freireanos, para uma:

[...] educação libertadora, problematizadora, já não pode ser o ato de depositar, ou de narrar, ou de transferir, ou de transmitir “conhecimentos” e valores [...] um ato cognoscente [...] a educação problematizadora coloca, desde logo, a exigência da superação da contradição educador-educandos [...]. (FREIRE, 2005, p. 78).

Assim, para a Pedagogia Feminista, seguindo a linha teórica das “pedagogias críticas” ou “pedagogias libertárias”, o educar seria “despir” homens e mulheres de visões ideológicas de hierarquias de gênero. Nesse sentido, se a pedagogia é a arte de ensinar, então, a partir dos preceitos da Pedagogia Feminista o intuito seria desenvolver uma educação mais equilibrada entre ambos os sexos. Complementando:

Por pedagogia feminista entende-se o conjunto de princípios e práticas que objetiva conscientizar indivíduos, tanto homens quanto mulheres, da ordem patriarcal vigente em nossa sociedade, dando-lhes instrumentos para superá-la e, assim, atuarem de modo que construam a equidade entre os sexos. Seu principal objetivo, portanto, é libertar homens e mulheres das amarras das ideologias e hierarquias de gênero, objetivo esse que se aplica a todas as metodologias desenvolvidas para o trabalho com mulheres.

As pedagogias feministas integram as chamadas “pedagogias críticas” ou “pedagogias libertadoras” – conjunto de teorias e práticas educativas e de aprendizado, formuladas para propiciar a conscientização das condições de opressão em que vivem as/os



educandas/os. Seu propósito maior é desencadear um processo de liberação pessoal por meio do desenvolvimento de uma consciência crítica, como um primeiro passo essencial para ações coletivas transformadoras. (SARDENBERG, 2004, p. 21-22)

Quanto ao termo empoderamento apropriado e reproduzido nesta pesquisa, corresponde ao neologismo *empowerment* - que veio do inglês - e foi utilizado por Paulo Freire com a ideia de minimizar os efeitos da opressão<sup>29</sup>. A partir dos anos de 2000, com a ascensão das redes sociais, empoderamento foi incorporado pelas feministas como sinônimo de fortalecimento de gênero. De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, disponível em formato digital, empoderamento corresponde a uma “consciência social dos direitos individuais para que haja a consciência coletiva necessária e ocorra a superação da dependência social e da dominação política” (EMPODERAMENTO, 2021). Porém, apesar de haver a possibilidade de o conceito poder ser associado a diversos movimentos sociais, políticos e culturais, o que nos interessa aqui é compreender a apropriação e o entendimento para as feministas:

Para nós, feministas, o empoderamento de mulheres, é o processo da conquista da autonomia, da autodeterminação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latino-americanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com o a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero. Isso não quer dizer que não queiramos também acabar com a pobreza, com as guerras, etc. Mas para nós o objetivo maior do “empoderamento” é destruir a ordem patriarcal vigente nas sociedades contemporâneas, além de assumirmos maior controle sobre “nossos corpos, nossas vidas. (SARDENBERG, 2006. p. 2).

Deste modo, o processo de empoderamento das mulheres que trazemos aqui é no sentido de questionar e tensionar as relações patriarcais, especialmente no que refere ao controle dos homens sobre as mulheres, seja em ambientes públicos ou privados. A luta pelo empoderamento das mulheres implica a perda da posição de privilégios nas relações de poder entre: opressores/ras e oprimidos/das, exploradores e explorados/as e, claro, do masculino sobre o feminino. Parte de uma tomada de consciência individual para uma mudança de atitude coletiva:

[...] o processo de empoderamento deve organizar as mulheres para ação. Com o apoio do grupo e de uma facilitadora, as mulheres podem desenvolver uma consciência crítica e se mobilizar para a ação. A ação também conduz ao empoderamento. Portanto, o processo de empoderamento não é linear, mas sim espiral. A espiral do empoderamento afeta todo mundo: o indivíduo, a facilitadora, o coletivo, a comunidade. (SARDENBERG, 2006. p. 8)

---

<sup>29</sup>Segundo Freire, não se dá poder a alguém, mas a si próprio: “[...] mesmo quando você se sente, individualmente, mais livre, se esse sentimento não é um sentimento social, se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os outros a se libertarem através da transformação da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido de *empowerment* ou da liberdade” (FREIRE; SHOR, 1986, p. 135).

Destarte, quando nos referimos a empoderamento, logo vem à mente a conexão com a análise sobre “poder” de Michel Foucault, e, a partir de então, a associação dos conceitos torna-se algo ambíguo e complexo. Se analisarmos a obra do autor, verificaremos que antes de pensar “o que é poder”, o autor reflete “como o poder se exerce”: “o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força” (FOUCAULT, 1998, p. 175). Ou seja, o poder age, circula e se exerce em relações de poder circulares de força:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles [...]. (FOUCAULT, 1998, p. 183).

Para Foucault, o poder está em todos os níveis de relação, ou melhor, podemos entender que há uma teia de relações de poderes. Deste modo, passou a observar quais estratégias, procedimentos e técnicas de poder os dominantes impunham aos seus dominados, a partir da investigação do controle detalhado e minucioso do corpo – gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos, visto que o conhecimento dos corpos era fundamental para a compreensão dos modos “de se comportar, de exercer o poder, de ser aceito e respeitado” (FOUCAULT, 1998, p. 277). Microfisicamente, ninguém estava fora do poder, assim como as relações de poder podem mudar:

[...] que o poder não é algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; — que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhes são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações; as relações de poder não estão em posição de superestrutura, com um simples papel de proibição ou de recondução; possuem, lá onde atuam, um papel diretamente produtor [...]. (FOUCAULT, 1999, p. 89-90).

Logo, a relação de poder para Foucault não é necessariamente a de opressores *versus* oprimidos, mas, sim, um pareamento de poderes de um grupo sobre o outro, no sentido de um movimento circular e contínuo pelo acesso ao poder como algo desejável e a ser conquistado. Esse pareamento de poderes envolve o acesso à educação, aos cargos políticos, à remuneração compatível entre outras lutas. Nesse entendimento de pareamento de poderes em relações circulares, ora, em determinados momentos os homens têm o poder, e, em outros, as mulheres.

Assim, apesar de díspares, Louro e Foucault aproximam-se quando aquela afirma que o poder deve ser pensado como algo “[...] disseminado, multifacetado e produtivo, em vez de lidar com uma noção de poder centralizado, unidirecional ou meramente repressivo [...]” (LOURO, 2007, p. 216). Assim, identificamos que:

Se olharmos mais detidamente perceberemos que, em alguma medida, as possibilidades vislumbradas para o empoderamento não se encontram em total conformidade com os postulados de Michel Foucault. Se para aquele o poder está em circulação, para [outros] autores ele é algo almejável, desejável e, principalmente, conquistável. (TAQUES, 2009, p. 3)

Deste modo, observamos que autores(as) feministas que versam sobre o empoderamento não são totalmente consoantes ao conceito de poder trabalhado por Foucault, visto que entendem que empoderar significa resistir e lutar contra à dominação/subordinação, mas, também, fortalecer a própria autoestima<sup>30</sup>, ser solidário com o coletivo ou assumir controle e fazer algo (SARDENBERG, 2006). Entretanto, para Foucault “a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência” (FOUCAULT, 1998, p. 241), assim como que a insubmissão e a liberdade são condições permanentes para as relações de poder visto que “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual (FOUCAULT, 1995, p. 248).

Ademais, Veiga-Neto propõe algumas possibilidades de aproximação entre o pensamento de Michel Foucault, o campo dos Estudos Culturais (VEIGA-NETO, 2000b) e os atravessamentos/deslocamentos com a educação. Para ele há uma certa convergência de entendimento, pois o poder “mais do que ocupar uma posição de destaque nos processos culturais, é indissociável desses processos, de modo que para podermos compreendê-los, e podermos intervirem tais processos” (VEIGA-NETO, 2000b, p. 14). Essa posição se difere com a pensadores da teoria crítica dos Estudos Culturais, pois ele acredita que “o poder como algo que se arrebatava, se possui, a fim de submeter os outros à vontade de uma classe social (dominante), de uma instituição ou do Estado” (VEIGA-NETO, 2000b, p. 14); para esses estudiosos críticos o poder emana de um centro e se exerce verticalmente.

Conforme visto, ao invés de “[...] equiparar poder com opressão, Foucault vê o poder como produtor de significados, valores, conhecimentos e práticas, e, intrinsecamente, nem positivo nem negativo” (DE LAURETIS, 1994, p. 225), ou seja, o filósofo desenvolveu um conceito próprio de poder. Porém, o que nos interessa aqui é como aproximar tais perspectivas.

---

<sup>30</sup>Entendido como valorização e reconhecimento da potencialidade do feminino, e não, no sentido de embelezamento e/ou estética das mulheres (como maquiagem, vestir-se e embelezar-se), visto que esse empoderamento é “raso” e apenas contribui para a reprodução das relações de poder patriarcais.

Para revolver essa celeuma acadêmica, podemos interpretar que os feminismos e os foucaultianos associam-se quando afirmam que o corpo é local de poder, asseguram microrrelações de poder, acreditam no discurso como forma de dominação e buscam desconstruir os modos invisibilizados (NARVAZ; NARDI, 2007). Em contrapartida, enquanto Foucault desconstrói a dominação a partir da analítica dos discursos e saberes de poder, os movimentos feministas propõem a libertação das minorias oprimidas ao longo da história (NARVAZ; NARDI, 2007).

Em sintonia com Foucault, acreditamos que o poder não se concentra apenas nas instituições estatais, com as relações de poder, mas perpassam todas as esferas da sociedade e dispositivos (pedagógicos, midiáticos e culturais). Desta forma, entendemos que os filmes animados apresentam um empoderamento mitigado na medida em que privilegiam princesas brancas, de classe média, cisgêneras, heterossexuais em detrimento de princesas não brancas, da classe trabalhadora, transgêneras e não heteronormativas (TAQUES, 2009). O poder se constitui como prática de controle social e dominação que atravessa toda a estrutura social, visto que o verdadeiro empoderamento precisa discutir relações de poder em grupo, pois ninguém pode se empoderar individualmente se o grupo não estiver empoderado (BERTH, 2018). Desta forma, é possível aproximarmos empoderamento ao conceito de sororidade “o apoio recíproco entre as mulheres para se conseguir o poder para todas” (LAGARDE, 2014, p. 13). Assim, por definição:

Sororidade é um conceito macro de experiências subjetivas entre mulheres na busca por relações positivas e saudáveis, na construção das alianças existenciais e políticas com outras mulheres, visando à construção de empoderamento de cada mulher, contribuindo para a eliminação de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo.

Vem a ser também, a ideia de que juntas as mulheres são mais fortes. No contexto do feminismo, a sororidade se trata da solidariedade feminista no combate ao patriarcado, que tem como significado amplo, a ser utilizado para explicar a condição feminina na sociedade e as bases da dominação masculina (CARVALHO *et al.*, 2019, p. 290)

Por fim, apontamos para o esforço de parte dessas produções fílmicas em determinar identidades ligadas ao que é ser mulher e feminina, mas que não são fixas. Portanto, ciente de que as princesas dos filmes selecionados representam simbolicamente o feminino dentro do sistema capitalista, deduzimos que analisá-las é compreender quais regimes de verdade estão disseminando na sociedade, visto que utilizam os corpos dessas princesas para o consumo acrítico dos artefatos culturais, reprodução de representações, de paradigmas patriarcais e de discursos de poder em um processo de aculturação comercial e capitalista.

## 2 ENTRELINHAS DAS ANIMAÇÕES DE WALT DISNEY

Como já citado, o aparelho cinematográfico interfere no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades. Também, a Walt Disney é uma empresa multibilionária norte-americana que oferece uma vastidão de produtos para o consumo infantil (brinquedos, jogos, materiais escolares, acessórios de moda, publicidade e propaganda, filmes e animações). Além disso, ela promove um fenômeno denominado “Disneyzação da Cultura Infantil”, por meio do qual “[...] as fronteiras entre entretenimento, educação e comercialização se confundem, através da absoluta onipotência da intromissão da Disney em diversas esferas da vida cotidiana [...]” (GIROUX, 1999, p. 56). Pensando que os filmes são produtos culturais repletos de efeitos de som, imagem e tecnologia que precisam ser periodicamente revistos e repensados, visto que não são simples “veículos de divertimento”, mas sim verdadeiras “máquinas de ensinar” ou “currículos culturais”:

Dada a influência da ideologia da Disney sobre as crianças, é imperativo que pais, mães, professores/as e outros adultos compreendam de que forma esses filmes atraem a atenção e moldam os valores das crianças que os veem e os compram [...] como uma das principais instituições encarregadas de construir a infância nos Estados Unidos, ela deve merecer uma saudável suspeita e um debate crítico. Esse debate não deveria estar limitado ao lar, mas deveria ser um elemento central da escola e de qualquer outro local público importante de aprendizagem. (GIROUX, 1999, p. 58).

Dessa forma, educadores/as, professores/as, pais/mães e feministas precisam estar atentos/as, refletindo criticamente sobre o conteúdo desses artefatos culturais na formação dos indivíduos. É fato de que estamos destinados a essa cultura consumista dos filmes, porém, o que fazemos aqui é o alerta ao que de fato que a indústria cultural do cinema oferece ao público, modelos de feminilidade das protagonistas das histórias - as princesas. O que queremos aqui é que os filmes não sejam meramente suprimidos, mas sim que seus conteúdos sejam levantados, questionados e revistos. O problema não é assistir a eles, mas, sim, é preciso uma reflexão sobre o que está sendo consumido.

Se a educação de mulheres fortes, livres e empoderadas começa na infância, então é preciso pensar o que as meninas estão consumindo a partir dos filmes animados. Rodas de conversas e reflexões são um caminho plausível. Essa discussão, além de muito atual, é necessária, já que ser princesa não pode ser uma imposição social, mas sim escolhas amplas. É necessário oportunizar a pluralidade de escolhas, além das expectativas-padrão: seus esportes favoritos, suas profissões, seus relacionamentos e seus padrões estéticos. Uma educação fílmica, baseada em preceitos feministas, pode contribuir para a formação social e o desenvolvimento crítico de meninas e meninos.

Nos quatro referidos filmes selecionados - *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Valente* (2012) e *Moana – um Mar de Aventuras* (2016) -, a análise histórica feminista e de gênero incidiu sobre os aspectos físicos e comportamentais dos personagens por meio dos diálogos referentes a cada uma das protagonistas, além de trilhas sonoras dos filmes (Anexo A), as quais também expressam discursos relativos a relações de gênero. Para tanto, a fim de facilitar a compreensão e tornar a pesquisa mais didática, subdividimos as princesas dos quatro filmes a serem analisados em dois grupos: o das princesas mítico-lendárias e o das princesas dos contos de fadas, visto que para atender as transformações históricas e os eminentes movimentos de lutas sociais, tanto o cinema quanto a literatura vêm apresentando personagens mais modernos e atualizados, que passaram por transformações físicas e de personalidade, a fim de serem realmente aceitos por um público crítico e exigente de representações femininas menos patriarcais e mais empoderadas.

## **2.1 Princesas mítico-lendárias: da literatura ao cinema**

As lendas são produções literárias que consistem em histórias com seres extraordinários ou personagens históricos, com um tempo e um espaço específicos, recriados do terreno fértil da imaginação. Nesse sentido, “[...] a lenda, transformada pela tradição, é o produto inconsciente da imaginação popular. Desta forma o herói sujeito a dados históricos, reflete os anseios de um grupo ou de um povo” (BAYARD, [s.d.], p. 10). Já os mitos são

[...] uma forma de lenda; mas os personagens humanos tomam-se divinos; a ação é então sobrenatural e irracional. O tempo nada mais é do que uma ficção. Na realidade, essas categorias se embarçam e os mitos são de uma infinita variedade; relacionam-se às religiões, são cosmogônicos, divinos - ou heroicos (BAYARD, [s.d.], p. 8).

Da mesma forma de que “[...] muito antes de os livros existirem como objetos físicos, os contadores de histórias transmitiam dados essenciais às sucessivas gerações em forma de narrativa [...]” (EPSTEIN, 2002, p. 11), antes do surgimento do cinema no século XX, também histórias (orais e/ou escritas) foram sendo contadas às crianças no intuito de orientá-las, repassar-lhes ensinamentos e inseri-las na sociedade. De acordo com o psicólogo Bruno Bettelheim, as produções literárias (tais como lendas, mitos e contos de fadas) são ferramentas para a formação conceitual dos indivíduos, especialmente os mais jovens, auxiliando-os a desenvolver sua consciência existencial e a integrando-os ao meio social. Desse modo,

[...] a vida intelectual de uma criança, fora das experiências imediatas dentro da família, dependeu das estórias míticas e religiosas e dos contos de fadas. Esta literatura tradicional alimentava a imaginação e estimulava as fantasias. Simultaneamente, como estas estórias respondiam às questões mais importantes da criança, eram um

agente importante de sua socialização. Os mitos e as lendas religiosas mais intimamente relacionadas ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam os conceitos de origem e propósito do mundo, e dos ideais sociais que a criança podia buscar como padrão. (BETTELHEIM, 2002, p. 24).

Assim, Bettelheim aborda a questão da literatura na formação dos indivíduos e que os filmes de animação também vão constituindo a infância, como corrobora Sabat (2001a, p. 1) “[...] frequentemente, as crianças assistem a esses filmes inúmeras vezes – seja em casa, no cinema ou na própria escola – decorando as músicas, os gestos, os diálogos [...]”. Dessa forma, é possível compreender que tanto o cinema quanto a literatura contribuem para a formação da personalidade e identidade das crianças, validando padrões de homem/mulher. Paralelamente, a partir de adaptações dos textos literários, muitas histórias conhecidas do universo infantil vão transformando-se em filmes animados em diferentes versões.

Entretanto, na relação entre cinema e literatura, embora se percebam algumas similaridades entre eles, há elementos que os distinguem, pois são linguagens diferentes, de modo que quando os roteiros fílmicos são adaptados de um livro ou história literária, no produto final do enredo fílmico surge um outro texto, que, apesar de um não existir sem o outro e/ou ter sido oriundo um do outro, compõem-se de textos diferenciados com características próprias (GENETTE, 2005). Nesse contexto, as princesas Mulan e Moana, respectivamente a primeira e a última princesa do *corpus* documental escolhido, são originárias de inspirações mítico-lendárias, que, posteriormente, foram adaptadas no universo fílmico da Disney na categoria de filmes de animação. Caracterizam-se como serem princesas guerreiras e/ou heroínas.

A longa-metragem animada *Mulan* (1998), dirigida por Barry Cook e Tony Bancroft, com roteiro de Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip LaZebnik, Raymond Singer e Eugenia Bostwick-Singer, foi baseada na história do escritor infantil estadunidense Robert D. San Souci, que, por sua vez, é a versão adaptada da personagem histórico-lendária Hua Mulan<sup>31</sup> — cujo nome significa “flor” (Huā) e “magnólia” (Mùlán) —, anteriormente baseada “em uma lenda chinesa do século V e resgatada como canção popular infantil no século VI, período em que a Dinastia Tang governou a China” (MACHADO, 2009, p. 105). A canção folclórica *Balada de Mulan* (ou *Ballad of Mulan*) é transmitida e/ou repassada às gerações do país desde a infância e é uma história chinesa muito popular ao redor do mundo, com inúmeras peças, livros, filmes e monumentos baseados na história de Mulan.

No caso do filme *Moana – um Mar de Aventuras* (2016), dirigido por John Musker e Ron Clements, roteiro de Jared Bush, história de Ron Clements, John Musker, Chris Williams,

---

<sup>31</sup>Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2020/09/mulan-conheca-verdadeira-e-tragica-lenda-da-guerreira-chinesa.html>. Acesso em: 4 set. 2020.

Don Hall, Pamela Ribon e Aaron Kandell e Jordan Kandell, a heroína é uma personagem inédita, cuja origem não remete à literatura conhecida. Entretanto, a personagem Moana contracenava com o semideus Maui, que é uma das figuras mitológicas dos povos das ilhas da Oceania. Em uma das versões mais difundidas, conta-se que, ao nascer Maui<sup>32</sup>, sua mãe o teria embrulhado em uma de suas mechas de cabelo, pondo-o em seguida ao mar para perecer, porém, o bebê foi salvo pelo Sol, podendo juntar-se novamente a sua mãe. Maui viveu diversas aventuras extravagantes e sobrenaturais que são contadas pela mitologia, como a criação da Nova Zelândia. Os povos Maori acreditam que por causa das transgressões e trapaças de Maui, os seres humanos tenham perdido a imortalidade.

Na sequência, apresentaremos as princesas Mulan e Moana em suas respectivas produções cinematográficas.

### 2.1.1 Mulan: “Talvez tenha que me transformar”

A primeira princesa mítico-lendária refere-se ao filme *Mulan* (1998), cuja protagonista luta pela igualdade de condições entre os gêneros (Figura 2). *Mulan* é a princesa chinesa que traz a representação dos orientais e nomeia o próprio filme. A história evidencia, como local de fala, mulheres silenciadas e invisibilizadas, que se limitam aos trabalhos domésticos, aos cuidados maternos e à honra a família encontrando “um bom rapaz” (MULAN, 1998) para casar-se. Porém, *Mulan* trouxe desonra para sua família ao ser reprovada no teste de noiva, no qual as características requeridas eram ser uma moça “calma, reservada, graciosa, educada, refinada, equilibrada, pontual [...]” (MULAN, 1998), ou seja, características historicamente do gênero feminino.

Em contraposição às dificuldades com a feminilidade que a tradição<sup>33</sup> lhe exigia, *Mulan* era muito corajosa, valente, destemida, questionadora, porém recorrentemente reprimida a silenciar-se e “dobrar a língua na presença de homens” (MULAN, 1998). Desmotivada e ciente de que “a perfeita esposa jamais vou ser ou perfeita filha”<sup>34</sup> (MULAN, 1998), sabia que para cumprir as imposições sociais “talvez tenha que me transformar” (MULAN, 1998), remetendo seu discurso ao “tornar-se mulher” de Beauvoir (2009). Porém, ao notar que seu velho pai havia

<sup>32</sup>Disponível em: <https://estudenovazelandia.com.br/pagina/cultura/maui-as-lendas-maori-da-nova-zelandia>. Acesso em: 7 set. 2020.

<sup>33</sup> “[...] Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”. (HOBSBAWN, RANGER. 1997, p. 12).

<sup>34</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Mattlew. Imagem. (MULAN, 1998).



sido convocado como guerreiro na guerra da China contra os hunos, a jovem transforma-se, sim, mas de um modo inovador: transgride as normas impostas e enfrenta a batalha no lugar de seu pai – mesmo diante do risco de morte. Mulan corta seus cabelos lisos e compridos, disfarça-se de homem com a armadura de seu pai, foge de casa e assume o posto dele no exército, resguardando assim pela vida do idoso; a partir de então, a valente guerreira passa a provar que seu valor vai além das inabilidades apresentadas com a casamenteira.

FIGURA 2 - Pôster de lançamento do filme Mulan (1998)<sup>35</sup>



Fonte: WIKIPÉDIA. **Mulan**. 19 abr. 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulan>. Acesso em: 30 jul. 2021.

A Figura 2 é o primeiro pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme Mulan (1998), que, nas cores vermelha e preta, traz a figura de Mulan (também conhecida como Fa Mulan), vestida com sua armadura de guerra e montada em um cavalo selvagem. As cores fortes do pôster revelam a primeira grande mudança de paradigma no perfil das princesas Disney e que os paradigmas rompidos por Mulan foram além do mundo “cor-de-rosa” das demais princesas até então conhecidas: foram necessárias muita coragem, observação perspicaz, criatividade para vencer os inimigos e ousadia para se destacar perante os demais soldados homens.

A atitude ousada de Mulan rompe com as tradições, apesar de viver em uma sociedade patriarcal e machista, na qual a importância da mulher resumia-se em “ser um colosso”<sup>36</sup>

<sup>35</sup>Pôster de divulgação do longa-metragem Mulan (1998), cujo lançamento oficial ocorreu em 19 de junho de 1998 nos Estados Unidos e 1º de julho de 1998 no Brasil.

<sup>36</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

(MULAN, 1998), aquela “que faz o almoço”<sup>37</sup> (MULAN, 1998) ou ainda aquela silenciada e acrítica “minha garota é demais...com ela eu sou o tal..., mas se ela o cérebro usar vai ser a maior! Não!”<sup>38</sup> (MULAN, 1998). Assim, nos diálogos musicados está implícita a utilidade das mulheres em executar os serviços domésticos e/ou serem mecanismos desvalorizados de reprodução da espécie (FRIEDAN, 1971).

O enredo da história se desenvolve com Mulan aprendendo as mesmas habilidades dos demais soldados do exército, reforçando a ideia de que gênero é uma construção histórico-social. Entretanto, após ser ferida em um combate de guerra, o plano de Mulan é desmascarado e os soldados a expulsam do exército, pois na sociedade “uma mulher [...] nunca será digna de nada!” (MULAN, 1998). Mulan, apesar de sua transgressão às tradições chinesas, teve a vida poupada. Mesmo diante da expulsão, a corajosa jovem, mais uma vez, transgride as normas e auxilia o exército a vencer os hunos. Portanto, é possível perceber que

[...] a mulher tem tanta capacidade, coragem e força quanto o homem, podendo perfeitamente assumir qualquer papel que, por uma ideologia machista somente poderia ser desempenhado por este. A crítica à repressão e diminuição da figura feminina é contundente, sendo Mulan a única princesa deste período que se opõe ao modelo vigente para proteger e honrar seu pai e não por amor a um príncipe. (AGUIAR; BARROS, 2015, p. 10).

O filme finaliza com o reconhecimento do imperador do fardo de Mulan, pois “fugiu de casa... depois fingiu ser um soldado. Enganou o seu oficial comandante. Desonrou o exército chinês, destruiu o palácio... e... salvou a vida de todos” (MULAN, 1998), ou seja, foi preciso que Mulan “salvasse a China” para ser reconhecida como honrosa perante a sociedade; o fardo de Mulan se aproxima da crítica feminista decolonial que problematiza o mecanismo de subjetivação de mulheres, como aquelas que tudo suportam. Reconhecendo o valor de Mulan como uma heroína e digna de honra, o imperador a presenteia com uma espada, como símbolo de devolução da honra à família. Entretanto, apesar de todo esforço de Mulan, ao retornar para casa e entregar o presente à família, a avó resmunga – como personagem representante das tradições – “Ela traz pra casa uma espada! Deveria ter trazido um homem” (MULAN, 1998), reforçando, mais uma vez, os padrões heteronormativos dentro da tradição familiar. O filme finaliza com a chegada do comandante Li Shang à casa de Mulan, sugerindo que o problema do pretendente estaria resolvido (KESTERING, 2017), apesar de não ter sido o típico “amor à primeira vista” das histórias Disney. Em virtude das inovações apresentadas por Mulan, ao longo do enredo, a caracterizaremos como uma princesa moderna.

<sup>37</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

<sup>38</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

### 2.1.2 Moana: “Eu me encontrei... Agora eu sei”

A segunda princesa mítico-lendária a ser analisada refere-se ao filme, *Moana – um Mar de Aventuras* (2016), que é o filme mais recente das princesas Disney, cuja protagonista também nomeia o próprio filme. Moana significa “oceano” na língua maori. A história se passa há dois mil anos e gira em torno de uma aventura marítima. A protagonista lança-se aos mares em busca de uma ilha mágica, da qual lhe falava sua avó – aqui como personagem também entendida como representante das tradições familiares.

Moana, uma jovem indígena da Polinésia, de pele bronzeada, nariz largo, cabelos crespos, ondulados, compridos e volumosos, foge do padrão de beleza das animações dos estúdios Disney. Ademais, é filha do chefe de uma aldeia da Polinésia, destacando-se por ser autônoma e destemida. No filme há o conflito entre o homem patriarcal (representado pelo pai), que reprime o sonho de Moana navegar em alto mar, além dos recifes “Te quero aqui Moana, é o seu destino: ser chefe e governar... É o seu lugar”<sup>39</sup> (MOANA, 2016). Esse conflito familiar é compreendido pelo fato de que Moana quer ir além das normativas de gênero e das tradições do povoado, quer ser livre e aventureira.

Em sua canção, Moana questiona seus desejos e personalidade, sentindo-se culpada “tento obedecer, não olhar pra trás... Sigo meu dever, não questiono mais... Mas pra onde vou, quando vejo, estou onde eu sempre quis [...] Por que sou assim?”<sup>40</sup> (MOANA, 2016). Esse conflito familiar pode ser compreendido pelo fato de que Moana quer ir além de seguir as normativas de gênero e das tradições, quer ser livre, aventureira e seguir seus sonhos desbravando o mar, porém é reprimida pelo patriarca da família (o pai), mas incentivada pela matriarca da aldeia (a avó). Assim, após a morte da matriarca da aldeia, a jovem indígena decide aceitar a missão dos deuses e embarcar em uma viagem pelo oceano a fim de mudar o destino de seu povo.

Conforme a Figura 3, que é o pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme *Moana – um Mar de Aventuras*, para realizar com êxito sua missão em alto mar, Moana conta com a ajuda do próprio oceano, o remo de sua embarcação<sup>41</sup>, dois animais de estimação (um galo e um porco), o semideus Maui e o seu poderoso anzol. Ela usa vestuário típico da sua comunidade, pés nos chãos e, em seu colar, carrega o coração de Te Fiti, que lhe fora entregue

<sup>39</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA’I, Operataia. Seu lugar. (MOANA, 2016).

<sup>40</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA’I, Operataia. Saber quem sou (MOANA, 2016).

<sup>41</sup>A embarcação de Moana é uma espécie de canoa à vela, também conhecida como pirogue, piragua ou piraga.

pelo próprio oceano. O semideus Maui é alto, forte, robusto e possui a história das suas aventuras tatuadas em seu corpo; ele muitas vezes apresenta-se como um típico sabichão machista, que ironiza os papéis de gênero “Você não devia estar na aldeia cuidando dos bebês?” (MOANA, 2016), e até mesmo brinca com o estereótipo das princesas Disney “Se está de vestido e tem um bichinho de estimação... Você é uma princesa!” (MOANA, 2016).

Moana, ao longo do filme vai se empoderando da importância de seu lugar “Não sou princesa, eu sou a filha do chefe” (MOANA, 2016), “Eu me encontrei... Agora eu sei” (MOANA, 2016), “Eu sou Moana de Motunui. A bordo do meu barco, navegarei por todo o mar e restaurarei o coração de Te Fiti” (MOANA, 2016), e, deste modo, Moana rejeita o estereótipo de princesa, então enfrenta os monstros do mar e cumpre sua missão de libertar a ilha e seu povoado da maldição. Ao final do filme, ao retornar à aldeia, Moana ainda tenta se explicar ao pai e à mãe por ter desobedecido suas ordens, porém eles reconhecem o seu valor dizendo “Essa é você” (MOANA, 2016) e coroam-na como chefe da tribo.

FIGURA 3 - Pôster de lançamento do filme Moana – um mar de aventuras (2016)<sup>42</sup>



Fonte: WIKIPÉDIA. **Moana**. 19 ago. 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Moana>. Acesso em: 30 ago. 2021.

Outro fato importante observado é que Moana não apresenta relacionamento amoroso ao longo do filme, de modo que “[...] não há príncipe encantado ou princesas em perigo, e nenhuma menção ao amor verdadeiro é realizada. A ligação familiar especial não é exclusiva do pai, a avó é

<sup>42</sup>Pôster de divulgação do longa-metragem Moana (2016), cujo lançamento oficial ocorreu em 23 de novembro de 2016 nos Estados Unidos e 5 de janeiro de 2017 no Brasil.

quem tem maior influência sobre a heroína [...]” (KESTERING, 2017, p. 143). Ou seja, a jovem aventureira busca uma representação mais igualitária das relações sociais de cada gênero, assim como livrar-se das concepções opressoras e desconstruir o idealismo de que a mulher é frágil ou precisa de um homem para protegê-la (ELEUTÉRIO, 2017). Em virtude das características aqui dissertadas e mais detalhadas ao longo desta pesquisa, denominaremos Moana como uma antiprincesa.

## 2.2 Princesas dos contos de fadas: traços de contemporaneidade

Contos de fadas são um gênero literário muito antigo, mas a maioria das histórias que conhecemos hoje remonta à Idade Média. Paulatinamente, existem variadas versões do mesmo conto de fadas, cada qual de acordo com época e/ou região em que foi escrita. Estudá-las historicamente, em suas diferentes versões, é compreender como literatura retrata a sociedade. Ademais, Vera Teixeira de Aguiar no posfácio da coleção *Era uma Vez* (contos de Grimm) complementa:

Os contos de fadas mantêm uma estrutura fixa. Partem de um problema vinculado à realidade (como estado de penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filho), que desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento é uma busca de soluções, no plano da fantasia, com a introdução de elementos mágicos (fadas, bruxas, anões, duendes, gigantes etc.). A restauração da ordem acontece no desfecho da narrativa, quando há uma volta ao real. Valendo-se desta estrutura, os autores, de um lado, demonstram que aceitam o potencial imaginativo infantil e, de outro, transmitem à criança a ideia de que ela não pode viver indefinidamente no mundo da fantasia, sendo necessário assumir o real, no momento certo. (AGUIAR, [s.d.] apud ABRAMOVICH, 2006, p. 120).<sup>43</sup>

Em consonância, o psicanalista Bruno Bettelheim, em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, foi o pioneiro em interpretar os contos de fadas entendendo-os como mecanismos importantes na formação da personalidade e identidade das crianças. Segundo ele, “[...] os contos de fadas são ímpares, não só como uma forma de literatura, mas como obra de arte integralmente compreensível para a criança como nenhuma outra forma de arte o é [...]” (BETTELHEIM, 2002, p. 12). Isso se deve ao fato de serem histórias em que há sempre um herói (ou heroína) que encabeça a luta do bem contra o mal, em que o primeiro sempre triunfa.

Também, em suas origens, os contos de fadas englobavam um conteúdo adultizado e pesado para as crianças, com passagens de sexo, incesto, tortura, canibalismo e abandono de incapazes (COELHO, N., 1987). A partir do século XVII, quando começou a valorização da infância e as crianças deixaram de serem vistas como adultos em miniaturas (ARIÈS, 1981),

---

<sup>43</sup>AGUIAR, Vera Teixeira de. *Era uma vez (Contos de Grimm)*. Porto Alegre: Kuarup [s.d.].

essas histórias foram sendo atenuadas em seus detalhes macabros e transformadas em histórias, com final felizes e um caráter educativo e/ou moralizante.

Essa transformação do gênero literário com linguagens e conteúdos mais voltados para a infância teve início com Perrault, no século XVII (França), passando pelos irmãos Grimm, no século XVIII (Alemanha), por Andersen no século XIX (Dinamarca) até chegar em Walt Disney no século XX (Estados Unidos). No caso de Walt Disney, ele não é um autor, mas sim um cineasta e produtor estadunidense de desenhos animados, que ficou conhecido pelas adaptações cinematográficas que fez dos contos: a crueldade é retirada das histórias, os conflitos são amenizados e essas findam com um final feliz. Assim, a partir da introdução dos contos de fadas no cinema animado da Disney, as histórias ganharam vida, popularizaram-se nos lares, passaram a refletir os valores da cultura americana (COSTA; BAGANHA, 1989) e tornaram-se as versões mais conhecidas dessas respectivas histórias, tendo como protagonista o/a príncipe/princesa que sempre consegue sua autorrealização (COELHO, N., 1987) e finaliza “em grande estilo, no ‘*happy end*’ [...]” (MENDES, 2000, p. 89).

Atualmente, há muitas novas versões dos contos de fadas, nas quais a estrutura é semelhante (estabilidade, ruptura, confronto e desfecho) e a função das personagens (príncipe/princesa), mas o/a herói/heroína, que ocupam essas funções na narrativa moderna são totalmente diferentes dos contos tradicionais. Assim, ao longo da história, é possível perceber que os contos de fadas foram sendo transformados, abarcando valores da sociedade contemporânea e ressurgindo em releituras literárias ou sendo adaptados à linguagem do cinema, do teatro, das séries televisivas e até mesmo dos jogos interativos. Um exemplo notável dessa mudança refere-se às relações sociais da mulher: antes as protagonistas eram lindas princesas que esperavam seus príncipes encantados as salvarem dos perigos vivenciados para viverem felizes para sempre. A esse respeito:

A espera pelo príncipe encantado é marcante nos anos 50, mas atravessa também outras décadas, com outras linguagens menos explícitas, embora sempre com o mesmo intento. As atitudes que a mulher deveria cultivar eram de passividade, ternura, afetividade, mas com uma pitada de sensualidade, para garantir a sedução do homem para levá-lo ao casamento (XAVIER FILHA, 2009, p. 83).

Entretanto, as princesas remanescentes dos filmes Disney não são passivas; algumas são atrapalhadas (como Rapunzel) ou aventureiras (como Moana), mas todas elas indo atrás de outras perspectivas e geralmente com um enredo não atrelado à figura do príncipe encantado. Nesse contexto, as princesas Tiana e Merida, respectivamente as princesas intermediárias do *corpus* documental escolhido, são originárias dessa atualização de contos de fadas, pois foram

adaptadas ao universo fílmico da Disney na categoria de filmes de animação; ambas as personagens se caracterizam como princesas determinadas e/ou corajosas.

A animação *A Princesa e o Sapo* (2009), dirigida por Ron Clements e John Musker, roteiro de Ron Clements, John Musker e Rob Edwards, foi parcialmente baseada no romance “O Príncipe Sapo”, de Ed Baker, que, por sua vez, foi inspirado no conto de fadas, de mesmo nome, dos Irmãos Grimm. Na versão literária escrita pela romancista infantil americana E. D. Baker, a princesa ao beijar o sapo este se transforma em príncipe, enquanto que, na versão adaptada da Disney, após o beijo, a princesa se transforma em rã para que em posição de igualdade (sapo e rã) possam viver aventuras animadas pela cidade de Nova Orleans.

No caso do filme *Valente* (2012), dirigido por Mark Andrews e Brenda Chapman, roteiro de Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman e Irene Mecchi, a animação é protagonizada por uma personagem inédita, em um conto de fadas contemporâneo, criado pela produtora Walt Disney Pictures em parceria com a Pixar, cuja história original foi escrita pela diretora Brenda Chapman. É conhecido por ser a primeira animação da Pixar protagonizada por uma mulher e foi digno do Oscar de melhor filme de animação de 2013. A história se passa entre o século X e XI, onde se tem data da última aparição de ursos na Escócia. *Valente* (2012) fala sobre a luta da adolescente Merida para se encontrar, já que está destinada a viver em um castelo cercado por regras e normativas.

Na sequência, apresentaremos as princesas Tiana e Merida em suas respectivas produções cinematográficas.

### 2.2.1 Tiana: “Estou quase lá... Quase lá”

A princesa Tiana, primeira (e única) princesa negra afro-americana da Disney, do filme *A Princesa e o Sapo* (2009), é um reflexo à crítica feminista referente à normativa branca das princesas Disney, a qual dá início à fase das princesas contemporâneas (AGUIAR; BARROS, 2015). Assim, além da inovadora questão de raça, o filme também aborda a questão de classe: Tiana é uma jovem de classe baixa, que trabalha muito para conquistar seu sonho de abrir o próprio restaurante na cidade de Nova Orleans<sup>44</sup>, centro cultural da cultura negra, localizada no Mississipi, nos Estados Unidos. Este também era o sonho do seu falecido pai, que sempre a ensinou que “com muito trabalho... você vai poder ser o que quiser” (*A PRINCESA...*, 2009) e desta maneira, o maior sonho da jovem era de realizar a expectativa do pai, ou seja, abrir seu próprio restaurante. A mãe de Tiana,

---

<sup>44</sup>Nova Orleans foi uma das cidades reconhecidas pela posse escrava, assim como pelos movimentos de resistência à igualdade racial entre negros/as e brancos/as (SCOTT, 2013).

por sua vez, tinha outros planos para a filha e a incentivava a reproduzir as relações sociais de gênero historicamente esperado para uma mulher “conheça seu príncipe encantando, dance com ele e sejam sempre felizes [...]. Quero netinhos para cuidar!” (A PRINCESA..., 2009). Tiana, por sua vez só pensava em trabalhar e realizar seu sonho; “Estou quase lá... Quase lá”<sup>45</sup> (A PRINCESA..., 2009).

A Figura 4, que é o pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme A Princesa e o Sapo, traz no seu entorno todos os personagens que compõem a história: James e Eudora (pais de Tiana), Mama Odie (sacerdotisa de vodu), Dr. Facilier (feiticeiro), Charlotte e Eli La Bouff (amiga de Tiana e o “paizão” de Charlotte) e alguns seres animados como a cachorra Stella, a cobra Juju, o jacaré Louis e o vagalume Ray. A ilustração central é composta de Tiana e o príncipe-sapo Naveen, que ocasionalmente se encontraram no baile, em cuja cena ele havia se transformado em um sapo falante e ela estava usando um vestido de princesa da sua amiga Charlotte. Naveen explicou à Tiana, que a solução para resolver seu problema e voltar a sua forma humana era beijá-lo e prometeu-lhe uma recompensa. Diante da situação inusitada, Tiana se dispõe a ajudar Naveen para ganhar sua recompensa e voltar ao trabalho, e então beija o sapo; mas, em contravérsia ao esperado, acaba transformando-se em uma rã. A partir de então, o desafio passa a ser que os dois juntos encontrem a sacerdotisa de vodu Mama Odie para desfazer o encantamento.

FIGURA 4 - Pôster de lançamento do filme A Princesa e Sapo (2009)<sup>46</sup>



Fonte: A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min. color. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Princesa\\_e\\_o\\_Sapo](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Princesa_e_o_Sapo). Acesso em: 31 out. 2020.

<sup>45</sup> Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Quase lá. (A PRINCESA..., 2009).

<sup>46</sup> Pôster de divulgação do longa-metragem A Princesa e o Sapo (2009), cujo lançamento oficial ocorreu em 25 de novembro de 2009 nos Estados Unidos e 11 de dezembro de 2009 no Brasil.



Durante a jornada por algo que desfaça a magia que os transformou em anfíbios, Naveen e Tiana descobrem que são muito diferentes como humanos e discordam entre si em seus diálogos, especialmente nas questões de gênero e classe. O príncipe Naveen, por exemplo, vê as mulheres como objeto de diversão “quando eu me recuperar vou querer o que é normal.... Cair na farra sem parar... Não soa nada mal... Uma ruiva a minha esquerda... E à direita uma morena... E loiras pra segurar a vela”<sup>47</sup> (A PRINCESA..., 2009). Tiana, por sua vez, chama o príncipe falido para a realidade “Você é inútil, preguiçoso e muito abusado [...]. A fresca aqui trabalhou em dois empregos a vida toda. Enquanto você comia com talheres de prata e se engraçava com as criadas na sua torre” (A PRINCESA..., 2009). Nesse sentido, é observado que

Naveen foge à regra da representação de príncipes dos filmes da Disney, já que, até então, nenhum outro príncipe fora retratado desta maneira. Além de ser negro e *bon vivant*, esse personagem não é o “solucionador de problemas” e nem demonstra disposição para salvar a protagonista das adversidades que ela enfrenta. Ao contrário, em *A Princesa e o Sapo* (2009), o príncipe negro ocupa um papel de “causador de problemas”, de “anti-herói” e de “boa vida charlatão”. [...] Consideramos que a cena descrita do filme *A Princesa e o Sapo* (2009) pode apresentar a conotação de que, ao contrário dos príncipes brancos, os negros não são confiáveis. (BALISCEI; CALSA; STEIN, 2017, p. 152-153).

No final da trama, depois de superarem desafios e muito aprenderem juntos, os dois apaixonam-se. Ao final, Tiana e Naveen se casam; após um beijo verdadeiramente apaixonado entre o sapo Naveen e a rã Tiana, os dois transformam-se novamente em humanos, e, juntos, realizam o sonho de Tiana de abrir seu próprio restaurante. O filme representa uma tentativa frustrada e muito criticada da Disney de produzir um filme que se aproximasse dos discursos igualitários e interseccionais de classe-gênero-raça, porém “ao final do filme, Tiana e Naveen encontram o seu ‘felizes para sempre’ no trabalho com o restaurante, servindo as pessoas brancas – o que parece confirmar e reforçar os estereótipos de servidão para negros e negras e de deleite e consumo para brancos e brancas” (BALISCEI; CALSA; STEIN, 2017, p. 159).

Deste modo, conforme mais discutiremos mais ao longo da pesquisa, essa foi uma tentativa frustrada de final feliz entre Tiana e Naveen, na qual a Disney reforça concepções racistas de que empreender para servir os brancos é uma das poucas possibilidades que um casal negro pode conquistar. Entretanto, apesar das contradições já destacadas, ao longo desta pesquisa denominaremos Tiana como uma princesa moderna em virtude das inovações apresentadas no rol da franquia Disney Princesa, tais como não passividade em esperar e/ou

---

<sup>47</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Quando formos humanos. (A PRINCESA..., 2009).

aceitar seu príncipe encantado, entusiasmo em empreender seu próprio negócio e motivação para conseguir sua ascensão social.

### 2.2.2 Merida: “Valente sempre serei, vou correr, vou voar e o céu eu vou tocar”

Merida é a princesa escocesa protagonista do filme analisado, Valente (2012). Merida é uma princesa dos cabelos ruivos, compridos e de cachos rebeldes, além de muito desafiadora, aventureira, habilidosa com cavalos e exímia arqueira. Merida é inconformada com as normatizações sociais do gênero feminino propostas pela sociedade e por sua mãe Elionor. Ela observa a desigualdade de gênero que sofre e compara-se com os irmãos, que “podem fazer qualquer coisa... Eu não posso fazer nada! Eu sou a princesa! Eu sou o exemplo! Tenho deveres, responsabilidades, expectativas...” (VALENTE, 2012).

A mãe, por sua vez, a rainha Elionor, é uma mulher ativa e perseverante em cumprir rigorosamente a função de ensinar à filha sobre feminilidade e como se comportar como “uma dama” (VALENTE, 2012): “uma princesa nunca levanta a voz” ; “deve mostrar conhecimento sobre seu reino”; “ela não faz desenhos”; “não coloca suas armas sobre as mesa”; “uma princesa não ri assim”; “não enche muito a boca”; “deve cedo levantar”; “deve ter compaixão”; é paciente, cautelosa, asseada” e “acima de tudo uma princesa busca perfeição” . Assim, nas falas analisadas são observadas que estereótipos de gênero são apresentados ao longo do enredo. Porém, a grande inovação do filme é a crítica ao modelo de princesa tradicional e aos estereótipos de gênero, o que se revela na própria denominação filmica “Valente”, característica que historicamente é associada ao masculino, porém, nesse caso, refere-se a uma princesa.

Merida é uma donzela rebelde, que aprecia mesmo são os momentos em que não precisa comportar-se como uma princesa. Gosta de divertir-se com seu arco e flecha, cavalgar, escalar montanhas e cantar: “Valente sempre serei, vou correr, vou voar e o céu eu vou tocar”<sup>48</sup> (VALENTE, 2012). A jovem luta pelas rédeas do seu próprio destino e por ser livre para escrever sua própria história. Questiona a mãe sobre as tradições e a obrigatoriedade de aceitar um casamento arranjado com o primogênito de um dos clãs vizinhos: “já me perguntou o que eu quero?” (VALENTE, 2012). Ainda rompe os paradigmas de princesa indefesa, quando a partir de um discurso icônico, desafia: “pela minha própria mão, eu vou lutar!” (VALENTE, 2012); e como agenciamento solta seus cabelos encaracolados e esvoaçantes, rasga seu vestido real e revela que possuir habilidades com arco e flecha é muito superior às de seus pretendentes.

---

<sup>48</sup>Díálogo musicado retirado da trilha sonora: MANDEL, Alex. O céu eu vou tocar. (VALENTE, 2012).

A Figura 5 mostra o pôster oficial da Walt Disney de lançamento do filme Valente (2012). Merida está em um cenário em que as cores frias em tons de azul prevalecem, com exceção dos cabelos volumosos, ruivos e em destaque. A princesa ainda aparece com seu arco e flecha nas mãos, simbolizando a luta por seus ideais. As luzes flutuantes iluminam o caminho da garota que deseja mudar seu próprio destino, e o problema do filme é solucionar o relacionamento entre mãe e filha, demonstrando a alteridade e sororidade entre as mulheres do enredo.

FIGURA 5 - Pôster de lançamento do filme Valente (2012)<sup>49</sup>



Fonte: VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, color. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Brave\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Brave_(filme)). Acesso em: 31 out. 2020.

Nesse ensejo, Merida não aceita as tradições (sociais e/ou familiares), consegue libertar-se do casamento imposto e alcança a liberdade que tanto almeja. Além disso, há a inovação de Merida não ter um relacionamento amoroso ao longo do filme. Ainda, contrapondo ao típico padrão dos filmes hollywoodianos, é a heroína quem encerra a produção cinematográfica, cavalcando sozinha e lançando-se ao horizonte (LOURO, 2008a). Merida, com a mensagem final “[...] nosso destino vive dentro de nós... você só precisa ser valente o bastante para vê-lo” (VALENTE, 2012); em virtude de todo esse desprendimento e heroísmo de Merida, a

<sup>49</sup>Pôster de divulgação do longa-metragem Valente (2012), cujo lançamento oficial ocorreu em 22 de junho de 2012 nos Estados Unidos e 20 de julho de 2012 no Brasil.

denominaremos ao longo desta pesquisa como uma antiprincesa, que luta por seu destino e por múltiplas possibilidades.

Portanto, nos filmes das princesas remanescentes há a busca pela desconstrução da diferença entre os gêneros e a ressignificação identitária da figura feminina: destemidas, determinadas, audaciosas e sem a obrigatoriedade de atrelar o final feliz da história com um casamento heteronormativo (AGUIAR; BARROS, 2015). Deste modo, sendo os filmes das princesas Disney uma representação social dos anseios da mulher e sua época (DE LAURETIS, 1994), observa-se que as princesas remanescentes desses filmes apresentavam pautas mais aproximadas da mulher contemporânea independente e feminista.

### **2.3 Uma nova representação feminina: o remanescente (des)princesamento**

Agora, conhecendo um pouco das quatro princesas escolhidas nesta pesquisa, apresentaremos análises feitas a partir dos enredos fílmicos buscando compreender o que as princesas remanescentes trazem de novo nas relações de gênero. Primeiramente, precisamos entender que a ideia de princesa está ligada à submissão, à passividade, à subserviência feminina e à espera de um príncipe encantado, assim como a padrões de beleza, de vestimentas, de modos de ser e comportamentos esperados.

O princesamento dos filmes é baseado no patriarcado, no machismo, no amor romântico, na construção de estereótipos e de crenças limitantes em relação a padrões de beleza e à fragilidade feminina. O ser princesa remete à ideia de uma mulher com comportamentos meigos, delicados, silenciados e acrílicos, visto que sempre seus desejos geralmente são agraciados por príncipes encantados e/ou fadas madrinhas.

Moscovici (2003, p. 41) nos alerta que as representações “não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem [...]”. Desta forma, se os estereótipos de princesas são construções sociais criadas a partir de representações dessas princesas, essas representações também podem ser reconstruídas. E, a partir desse entendimento, observamos que há nos filmes da Disney uma preocupação com uma nova representação feminina, com desconstrução do modelo binário, do mito da fragilidade feminina, e a ideia de que a princesa tem a função de esperar um príncipe encantado (ALVES; OLIVEIRA, 2017).

No Brasil, a cultura do princesamento ocasionou na fundação de uma franquia de Escola de Princesas<sup>50</sup>, que, desde 2013, oferece cursos de etiqueta e feminilidade, além de promover eventos para que meninas de tenra idade - em seus volumosos vestidos e carruagens - possam se sentir como verdadeiras princesas. Nas palavras de Smyl e Santos (2017, p. 3), a referida Escola de Princesas tem como “[...] proposta de ensinar um conjunto de valores que reforçam a formação das meninas para o casamento tradicional, como a valorização da aparência, além de práticas associadas ao espaço doméstico, de submissão corporal e de atitudes classificadas como femininas [...]”.

Em controvérsia ao princesamento, em 2012, surgiu na Espanha o termo desprincesamento, que repercutiu em um movimento de contracultura e emancipação feminista no Chile, desenvolvido pelo Escritório de Proteção aos Direitos da Infância (OPD) como um ato de resistência à colonialidade de gênero (SMYL; SANTOS, 2017). Em linhas gerais, o desprincesamento refere-se à desconstrução dos papéis hierarquizados de homens como heróis e mulheres como princesas submissas, as quais moram em seus castelos, com seus vestidos glamorosos e suas coroas.

Deste modo, o desprincesamento é uma contestação à princesa hegemônica, cuja representação indica como a mulher deve ser (jovem, alta e magra), vestir-se (vestidos glamorosos, coroas, joias, acessórios e sapatos de salto alto), comportar-se (passiva, pacienciosa e submissa), interessar-se (serviços domésticos e filhos/as) e desejar (morar em um castelo e um príncipe). Desprincesar é desvencilhar de imposições sociais, ressignificar papéis de gênero e educar as meninas a serem mais autônomas tanto física quanto financeiramente. É a valorização de novos modelos de feminilidade como forma de recusa a um modelo ou padrão hegemônico e universal de ser mulher

Assim, o desprincesamento traz em seu cerne a desconstrução da cultura educacional patriarcal e crenças limitantes de vinculação do gênero feminino à cor rosa, por exemplo, ou que certos brinquedos como bolas, espadas, miniaturas de animais selvagens, carrinhos, aeronaves, embarcações e heróis com superpoderes devem ser evitados em detrimentos de brincadeiras que envolvam a estética, a maternagem e o cuidado doméstico (tais como maquiagens, casinhas, enxovais e bonecas com suas respectivas trocas de roupas, penteadeiras,

---

<sup>50</sup>A franquia brasileira Escola de Princesas, fundada em Uberlândia, MG, cujo público-alvo são “meninas que sonham tornar-se princesas”, promove eventos e festas com a temática princesas, além de promover cursos que incluem conteúdos sobre: identidade, relacionamentos, etiqueta, estética, castelo/casa e como transformar-se em rainha/matrimônio. Disponível em: <http://escoladeprincesas.net/ws/>. Acesso em: 16 maio 2021.

mamadeiras, banheirinhas, panelinhas para cozer e servir a comidinha, entre outros acessórios).

Sobre essa repressão feminina salienta Eleutério:

Desconstrução de estereótipos de gênero é necessária não apenas para libertar meninas da formação repressoras que as obriga a crescerem conscientes de que devem se casar, ter filhos e assumir responsabilidades domésticas. Ela é importante para libertar as meninas da ideia de que são seres frágeis e que precisam de um homem que as protejam. Desconstruir o idealismo de que são sexualmente vulneráveis, que devem ser bonitas e delicadas como bonecas, um objeto para deleite masculino é um dever imprescindível nos veículos. (ELEUTÉRIO, 2017, p. 9).

A desconstrução de estereótipos, de relações binárias e o “desprincesar” passa por reflexões sobre o que compõe o imaginário de uma princesa, visto que, atualmente, embora encontremos novas histórias (literárias e fílmicas) que busquem quebrar os estereótipos das princesas, as concepções tradicionais ainda têm espaço garantido. Segundo Xavier Filha (2011), a partir dos dados coletados em uma pesquisa-ação<sup>51</sup>, a representação de princesa idealizada é branca, loira, magra, alta, com cintura fina, cabelo comprido (liso ou levemente cacheado), usa vestido compridos, é feliz, vaidosa, bonita (ou linda), simpática, legal e alegre; adora animais e gostaria de ter um príncipe encantado. Deste modo, observou-se que representações ligadas ao que, em termos hegemônicos, é considerado ideal de feminilidade na sociedade, ainda são majoritárias; ainda como atividade final, foi construído coletivamente com o grupo pesquisado uma personagem sul-mato-grossense, denominada de “A princesa pantaneira”, que se diferencia da imagem idealizada da princesa convencional.

Esse notável caso de reflexão sobre o imaginário infantil da figura das princesas compõe, juntamente com outros, tentativas de desconstrução de estereótipos femininos a partir de uma educação reflexiva e emancipatória de desconstrução de conceitos tradicionais arraigados e surgimento de princesas modernas a antiprincesas, ou seja, aquelas que “[...] ousam ser livres para desafiar essas concepções opressoras, assim como os anti-heróis desafiam as concepções de que virilidade masculina, significa força e opressão sobre as mulheres [...]” (ELEUTÉRIO, 2017, p. 9). Portanto, ao longo desta pesquisa, dissertaremos sobre características que contribuíram para que pudéssemos denominar algumas das princesas remanescentes, *corpus* documental desta pesquisa, como princesas modernas e antiprincesas, introduzindo com análise sobre o vestuário:

As vestimentas das princesas também corroboram esse lugar da beleza em relação ao padrão estético, já que são representadas com vestidos deslumbrantes, o que inclusive torna-se fator preponderante para serem consideradas princesas [...] as vestimentas, juntamente com outros fatores relativos ao corpo, integram um conjunto expressivo

<sup>51</sup>A pesquisa-ação ocorreu de agosto a dezembro de 2010, em uma escola pública em Campo Grande, MS, com 48 alunos/as (entre crianças, pré-adolescentes e adolescentes) em idades médias entre 10 e 15 anos de idade (a maioria, entre 10 e 12 anos).

de elementos que contribuem para compor um ideal de beleza das princesas, marcando inclusive sua feminilidade. (PONTES, 2018, p. 85).

Conforme exposto, o vestido clássico é uma das principais marcas ocidentais de feminilidade da princesa. Em nossa sociedade, tradicionalmente, os clássicos trajes de princesas remetem à ideia de vestidos longos, com saias volumosas, cintura bem marcada e mangas bufantes (ou longas), geralmente associados a noivas e/ou debutantes. Porém, nos filmes analisados há algumas peculiaridades (Figura 6).

FIGURA 6 – Mosaico: princesas remanescentes



Fonte: Print dos filmes: Em cima e à direita Mulan (1998), em cima e à esquerda A Princesa e o Sapo (2009), embaixo e à esquerda Valente (2012) e embaixo e à direita Moana - um Mar de Aventuras (2016).

Conforme a Figura 6, três princesas remanescentes dos filmes não estão representadas com vestidos tradicionais, com exceção de Merida, do filme Valente (2012). Visto que Merida representa a sociedade medieval escocesa, por volta dos séculos X e XI, seria um erro histórico e anacrônico representá-la com outro tipo de traje, mesmo porque todo (e qualquer) vestuário tem relação direta com a época, o local e a cultura de uma determinada região. Assim, Merida é representada com um vestido longo e verde, de mangas longas, saia sem muito volume, e detalhes dourados; o que mais chama atenção no vestido da antiprincesa é que é colado ao corpo, como uma ferramenta de contenção dos movimentos espontâneos e voluntários da mulher, disciplinando-a (FOUCAULT, 1987). Porém, no sentido de aproximar a personagem ao público contemporâneo e romper com o poder disciplinar que o vestido representava, a ousada

antiprincesa afirma “Ai, que vestido inútil!” (VALENTE, 2012) e força-o com movimentos bruscos, chegando a abrir-lhe as costuras nas costas e abaixo das axilas, como tentativa de libertar-se da repressão à que estava sujeita e desconstruir o estereótipo de princesa Disney<sup>52</sup> disseminado ao longo dos anos. Além do referido vestido, no filme *Merida* também aparece com um vestido em modelo bem aproximado e verde-escuro.

Assim, a inovação do estereótipo de princesa fílmica Disney está em introduzir a diversidade cultural de princesas (indígena, chinesa e afro-americana), além do contexto eurocêntrico e associá-las à franquia. Portanto, nessa interculturalidade (GIROUX, 2001), na Figura 6, a princesa moderna *Mulan* traça um vestido do combate (em tonalidades de azul, branco, com saia e mangas longas e detalhe com uma fita vermelha), cuja história se passa no período imperial da China, entre os séculos III e IV, quando efetivamente ocorreram guerras da China contra os hunos. *Mulan* também apareceu no filme com um pijama despojado (short e blusinha), um vestido de camponesa e um vestido de noiva (ambos aos moldes chineses), e, claro, a icônica armadura de soldado de seu pai. Em relação à antiprincesa *Moana*, a história se passa há cerca de dois mil anos, em uma ilha oceânica e fictícia da Polinésia antiga, denominada *Motunui* e usava um *top* na cor magenta, com detalhes em búzios e uma saia bege toda trançada com uma faixa na cor magenta também, além de estar sempre descalça e com cabelos soltos. Além desses figurinos, *Moana* na infância aparece com uma tanga nativa, e, no final do filme, usa uma coroa de flores e trajes com penas em tons vermelhos, representando seu amadurecimento e quebra de padrões. Desta forma, a vestimenta de *Moana* é tanto uma representação à época que a história se passa e aos povos indígenas, quanto um rompimento com os vestidos bufantes e glamorosos padrões.

No caso de *Tiana*, a história ocorre em Nova Orleans (EUA), em 1920. Ao longo do enredo, a princesa moderna utiliza variadas trocas de roupa, possivelmente em virtude de ser filha de uma renomada costureira. Assim, além do figurino apresentado na cena da Figura 6 - um vestido de comprimento abaixo do joelho e na cor amarela sobre uma camiseta branca, que é seu uniforme no "Duke's Cafe", associado com casaco verde-escuro combinando com o chapéu - *Tiana* veste outros modelos de roupa, dentre os quais se destacam: vestido azul com avental e com tiara de garçonne, que é seu uniforme no outro trabalho, uma fantasia renascentista no baile de máscaras, um vestido clássico de princesa (azul com luvas, tiara e

---

<sup>52</sup>Conforme visto na Figura 1, usam vestidos tradicionais oito princesas: Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Bela, *Tiana*, Ariel, Rapunzel e Valente. Mudanças no estilo do figurino são observadas nos trajes de 4 princesas em conformidade às suas respectivas origens: *Moana* e *Pocahontas* (indígenas), *Jasmine* (árabe) e *Mulan* (chinesa). Também, convém ressaltar que os trajes das personagens na franquia Disney Princesa são representados mais rebuscados e brilhantes do que nos próprios filmes.



colar) emprestados pela amiga Charlotte, um vestido branco sem mangas com alças de ouro com um xale de pele, um suéter em tons esverdeados e um vestido *off white*, que utilizou no casamento, com uma tiara verde, uma flor no ombro, luvas e véu. Porém, o vestido icônico de Tiana, o qual é destacado na franquia Disney Princesa, é um volumoso traje de lírio, sem mangas, verde cintilante, com véu amarelo-claro, luvas de ópera verde-claras, sapatos verdes e, como acessórios, colar, brincos e uma tiara de lírio.

Conforme dito anteriormente, a inovação no figurino das princesas é uma estratégia de aproximação das personagens ao público espectador, com a introdução de símbolos nacionais, étnicos e grupais, mas no caso de Tiana, apesar da diversidade no figurino apresentada, o que mais se sobressai na análise é que suas vestes são geralmente inferiores às de sua amiga Charlotte – abastada, loira e olhos azuis -, o que faz identificarmos uma desigualdade étnico-social entre elas, e, a partir do princípio de separação/rejeição de Foucault (1996), atrelarmos como regime de verdade que a jovem pobre e negra, mesmo que se esforce sempre estaria em posição desprivilegiada em relação às mulheres brancas e ricas, assim como um universo “[...] colonial em sua produção de diferenças raciais” (GIROUX, 2013, p. 136), ou ainda que “felicidade é sinônimo de viver num bairro fico com uma família de classe média, branca e intacta [...]” (GIROUX, 1999, p. 52). Além disso, a protagonista passou quase dois terços do filme em forma de rã, o que também pode ser visto como uma forma de invisibilizar a representação negra.

Ainda, conforme Figura 6, é possível observar a vinculação de um objeto de defesa ou (de valor) à subjetividade de cada uma das princesas remanescentes: identificamos que o objeto de Tiana é um caldeirão, o de Mulan é uma espada; de Tiana, um caldeirão; de Merida, um arco e flecha; e de Moana, um remo. É interessante notar que tradicionalmente alguns objetos são ligados ao gênero feminino (caldeirão<sup>53</sup>) enquanto outros ao gênero masculino (arco e flecha, espada e remo). Deste modo, dentre os quatro objetos de defesa (ou de valor) o caldeirão se difere dos demais no sentido que é usado por Tiana para literalmente cozinhar (aqui entendido como trabalhar) - em conformidade com as palavras de seu pai James “a comida reúne pessoas de todas as classes sociais” (A PRINCESA..., 2009). Baseado em Foucault (1996), essa seria o regime de verdade capitalista e neoliberalista da Disney usado para instruir garotas pobres e negras encararem a vida: precisam usar de esforço pessoal e muito trabalho como ferramentas de defesa para vencerem as dificuldades da vida (seja de classe, raça ou gênero). Porém, diferentemente do caldeirão da princesa negra (entendido como símbolo patriarcal de trabalho

---

<sup>53</sup>O exemplo de Tiana de defender-se com uma “panela” é reiterado pela princesa Rapunzel do filme *Enrolados* (2010), que utiliza uma frigideira.

doméstico feminino), tanto a espada como o arco e flecha são realmente armas de defesa pessoal, enquanto que no caso do remo de Moana, ela o manipula tanto como instrumento de auxílio na navegação, quanto o transforma em um objeto de defesa pessoal, manipulando-o como um taco de beisebol.

Também, é observado que todos os objetos de defesa têm ligação com a figura patriarcal da família: a espada era do pai de Mulan; o caldeirão foi herdado do pai de Tiana; o arco e flecha foi dado a Merida pelo seu pai ainda em sua infância; e o remo pertencia aos chefes ancestrais da aldeia de Moana. Deste modo, observamos que os objetos de defesa (e valor) das jovens têm conexão com o masculino, como aquele que é forte, ágil, estrategista e tem o dever de defesa, o que é expresso na letra da canção do filme *Mulan* (1998) “armar e combater [...] Homem ser! Seremos rápidos como um rio... Homem ser! Com força igual a de um tufão”<sup>54</sup>; essa ideia é corroborada pela rainha Elionor – a mãe de Merida do filme *Valente* (2012): “uma princesa nem deve possuir armas na minha opinião”. E referidos pensamentos patriarcais reproduzidos nos filmes animados - de que os homens são os heróis que protegem e defendem a sociedade com suas armas -, paulatinamente, estão sendo desconstruídos de modo que, apesar de Tiana ainda ser uma princesa com tendência às práticas culinárias, as demais três princesas (*Mulan*, *Merida* e *Moana*) vêm rompendo com o modelo binário, pois são destemidas, aventuram-se, cavalgam/navegam, escalam montanhas, lutam, utilizam armas de defesa pessoal (arco e flecha, remo ou espada) e defendem a si mesmas a partir do autoconhecimento e empoderamento feminino.

Visto que “não se resiste sozinha à colonialidade do gênero” (LUGONES, 2014), o empoderamento feminino é um ato político e coletivo. Assim, as protagonistas *Mulan*, *Tiana*, *Merida* e *Moana* representam esse empoderamento da figura da princesa, pois não foram princesas passivas ou que ficaram à espera de seus príncipes encantados ou conquistas não dependeram de pais, maridos, irmãos ou qualquer outro homem.... Ao contrário, demonstraram-se heroínas que lutam, guerreiam e salvam a vida dos homens ao seu redor, ensinando-lhes habilidades (*Tiana* ensina práticas culinárias, tais como cortar um cogumelo), valores (*Mulan* desconstrói estereótipos e ensina honrar mulheres guerreiras, *Moana* ensina respeitar a natureza e desculpar-se com a deusa *Te Fiti*...) e até direitos (*Merida* luta pelo direito de homens e mulheres serem livres para escreverem sua própria história e não seguirem de forma acrítica as tradições).

---

<sup>54</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Homem ser. (*MULAN*, 1998).

Assim, as princesas remanescentes vêm transformando suas histórias, agenciando, mobilizando os que estavam ao seu lado em prol de seus sonhos, inovando nos vestuários, valorizando a diversidade étnica e portando objetos como suas “armas” de defesa (ou de valor).

#### 2.4 Autoimagem feminina: “Cavando mais até o fundo que será que vai aparecer?”

Outro elemento de representação das princesas são os espelhos, pois são objetos simbólicos para o reflexo de suas belezas e/ou autoimagem. Os espelhos, com a função de reflexo e visualização, também podem ser associados a espelhos d’água ou contextos de transformação e tomada de consciência. O espelho é símbolo de sabedoria, conhecimento, verdade, ou, ainda, na forma de “espelho mágico” uma ferramenta de adivinhação (visão do passado, presente e futuro) conforme dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1991).

Assim é possível vincular a clássica frase, apresentada no filme Branca de Neve e os Sete Anões (1937), do espelho mágico “espelho, espelho meu... Existe alguém mais bela do que eu?”, expressa o regime de verdade (FOUCAULT, 1998) de que as mulheres devem se preocupar com a autoimagem a ponto de disputar a beleza uma com as outras, como nos ensinam algumas princesas clássicas (Branca de Neve com a madrasta, Cinderela com as irmãs e Aurora com a Malévola (BREder, 2013). Nesse sentido, nos filmes de princesa é recorrente a cena da protagonista simbólica do feminino tradicional apreciando sua imagem refletida sucessivas vezes. Controversamente, em A Princesa e o Sapo (2009), Tiana depara-se diversas vezes defronte ao reflexo de sua imagem (no espelho da penteadeira do seu quarto e no espelho d’água, por exemplo), porém, a jovem negra não tem por hábito olhar-se, reconhecer sua imagem e seu valor (Figura 7).

FIGURA 7 – Mosaico: Tiana se vê



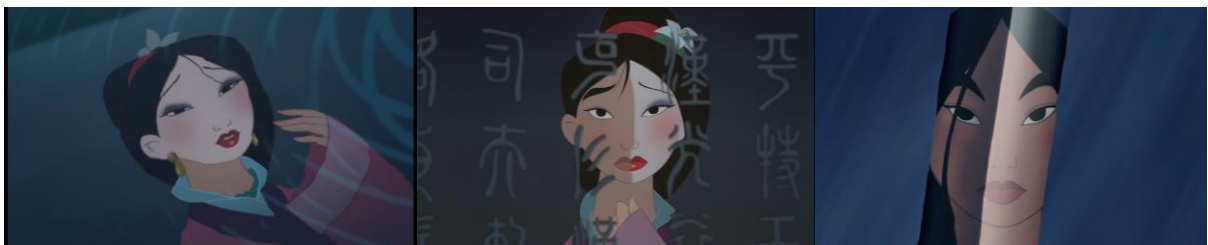
Fonte: Prints do filme: A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

Conforme a Figura 7, a primeira imagem do mosaico é muito simbólica: Charlotte está se arrumando e se maquiando para um homem (no caso, o príncipe), e ao fundo do espelho se depara com a beleza negra de Tiana, trajando um dos seus suntuosos vestidos e demonstra um

enorme estranhamento; observa-se que Tiana continua cabisbaixa e não se vê no espelho (ou não reconhece seu valor). É a amiga branca, loira, rica e de olhos azuis quem elogia a menina negra e pobre, como se a mulher negra tivesse que ser aprovada pela mulher branca. Na próxima cena selecionada, após o beijo no sapo, Tiana perde a forma humana e “[...] já transformada em sapa, ela se vê com estranhamento e curiosidade, como se nunca tivesse visto a própria imagem[...].” (ROZA, 2018, p. 76-77), ou seja, como a mulher negra se reconhece como um animal, mas não como humana (LUGONES, 2014), o que é corroborado por bell hooks “[...] desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva [...]” (HOOKS, 1995, p. 468).

O mesmo estranhamento na última imagem ocorre quando, no decorrer do filme, Tiana vê a sua imagem refletida em uma pérola, tendo ao seu lado o príncipe-sapo Naveen, que orientados pela sacerdotisa de vodu Mama Odie eles deveriam se autodescobrirem e autoconhecerem: “cavando mais até o fundo pra se conhecer... Cavando mais até o fundo, que será que vai aparecer?”<sup>55</sup> (A PRINCESA..., 2009). Ao final do filme, analisa-se que a descoberta era aceitarem um ao outro, pois sem a formação do par romântico haveria uma incompletude nos sonhos deles. Portanto, mais uma vez corroborando com Lugones (2014), a princesa moderna Tiana precisava de um homem para se completar e reconhecer-se, rendendo-se aos seus caprichos. Desta forma, a partir do cinema, os mitos sobre o que é ser mulher e sua ligação intrínseca ao homem são representados com sutileza e “[...] penetram até nas existências mais duramente jungidas às realidades materiais [...]” (BEAUVOIR, 2009, p. 258-259), o também ocorre com a personagem Mulan (Figura 8).

FIGURA 8 – Mosaico: Mulan se vê



Fonte: Prints do filme: MULAN. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, color.

Em *Mulan* (1998), conforme a Figura 8, a jovem entristecida após os esforços infrutíferos com a casamenteira, observa a si mesma: Mulan vê sua imagem refletida na água,

<sup>55</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Cavando mais fundo (A PRINCESA..., 2009).

nas pedras do templo da família e na espada de seu pai. Na primeira cena, simultaneamente enquanto canta “vou desvendar quem sou [...] a imagem de quem sou vai se revelar” (MULAN, 1998), mostra-se a imagem de uma mulher com expressão facial entristecida e escondida atrás da maquiagem, ou seja, a imagem de uma mulher aceita como regime de verdade tudo o que lhe diziam: ser desastrada, desajeitada, impaciente, nem sempre delicada e com poucas habilidades quanto ao que lhe era exigido desempenhar pelas imposições de gênero - “[...] uma rejeição ao determinismo biológico e da visão normativa das feminilidades impostas pelos conceitos patriarcais[...]” (SCOTT, 1995, p. 3). Porém, à medida que a princesa moderna Mulan vai limpando a maquiagem e desvinculando-se das exigências sociais e de gênero, ela apresenta uma expressão facial mais segura e decidida, que passa a se ver e reconhecer quem é, seu valor e competência.

Quanto à autoimagem, nos filmes de Valente (2012) e Moana – um Mar de Aventuras (2016), não há a representação dos espelhos tradicionais das princesas, como símbolos de beleza feminina (ou disputa dessa beleza entre as mulheres do enredo), mas sim um movimento para que as princesas olhem para si mesmas, se enxerguem, se valorizem e se empoderem, a partir do apoio de outra mulher, trazendo à tona a ideia de sororidade feminina, conforme demonstram as Figuras 9 e 10.

FIGURA 9 – Mosaico: Merida e Elionor se veem



Fonte: Prints do filme: VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, color.

Conforme a Figura 9, no filme Valente (2012) não há a representação do espelho em si e/ou os tradicionais reflexos das princesas, visto que Merida e Elionor (mãe e filha) precisam se ver mutuamente. Ou seja, nas duas primeiras imagens, Merida expressa que o motivo de suas

angústias é a sua própria rainha-mãe [“minha mãe... ela manda em cada dia da minha vida”] (VALENTE, 2012), e, inversamente, Merida é a representação das preocupações da sua mãe Elionor. Deste modo, Elionor enxerga Merida aos seus olhos, mas não vê a filha como quem realmente é. A mãe quer que a filha se encaixe nos padrões normativos (tradicionais e familiares), e, portanto, há a tentativa de domar (e disciplinar) o corpo feminino: ela coloca um espartilho apertado na filha, a penteia, contém seus cabelos rebeldes, coloca-lhe vestimentas e uma capa formal na cabeça, e após finalizar colocando-lhe uma tiara real, exclama “Você está absolutamente linda! [...] Está perfeita!” (VALENTE, 2012). Por sua vez, Merida contrariada, reclama: “Não dá para respirar [...]. Está apertado, não dá para mexer!” (VALENTE, 2012), relutando para ser vista e ouvida como realmente é, não ter seu corpo disciplinado (ou educado) aos moldes e valores tradicionais que a mãe representa.

Analisamos que o discurso crítico da princesa branca e europeia Merida apresentado no filme Valente (2012) expressa uma aproximação da Disney ao pensamento decolonial de Quijano (2005, p. 126), “[...] é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos [...]”; e essa é a visão de Merida: ser livre para escrever sua própria história, mas não em disputa com a mãe (ou outras mulheres), e, sim, em reciprocidade, em harmonia, e ao longo do enredo, vai se construindo essa sororidade entre elas, que se conclui ao final do filme com a nova tapeçaria.

Para tanto, conforme as duas últimas imagens do mosaico, em virtude de um feitiço, Elionor, a mãe de Merida, é transformada em uma urso para que em forma animalesca possa ver além dos padrões normativos patriarcais. Conforme a imagem, Merida, a jovem antiprincesa dos cabelos ruivos esvoaçantes, utiliza seu arco e flecha para pescar um peixe (com as próprias mãos) para a mãe-urso; esta, por sua vez, mesmo que em um corpo animalesco, ainda utiliza na cabeça uma coroa real e com gestos delicados faz cara de nojo ao peixe cru. Porém, na sequência, contrariando as normalizações e etiquetas apresentadas e ensinadas até então, Elionor dá vazão ao ser animalesco de dentro de si, joga fora os talheres improvisados, coloca as mãos sobre a pedra e devora o peixe com ferocidade. Merida, por sua vez, se espanta, mas compreende que é necessária uma nova forma de amor entre elas para que juntas e unidas possam vencer os obstáculos a que estão destinadas, tornarem-se livres, sem as amarras sociais e verdadeiramente empoderarem-se.

No caso de Moana – um Mar de Aventuras (2016), inicialmente, observa-se que nas três imagens apresentadas no mosaico da Figura 10, todas têm ao fundo uma paisagem ao ar livre, demonstrando uma preocupação ecológica no enredo (LUGONES, 2014). Ainda, no caso de Moana, a autoimagem é associada aos conselhos da avó Tala, que foi a personagem que, desde a

infância, muito contribuiu para a construção da personalidade da jovem, evidenciando além do laço fraternal uma sororidade entre elas.

FIGURA 10 – Mosaico: Moana se vê



Fonte: Prints do filme: MOANA: um Mar de Aventuras. Direção: John Musker e Ron Clement. Produção: Osnat Shurer. Califórnia: Walt Disney Pictures, 2016. 103 min, color.

O espelho de Moana é seu reflexo nas águas do mar tanto quando está sentindo-se sozinha com seus medos e frustrações (cena 2), quanto quando está em companhia da anciã (cena 3). A avó de Moana é quem orienta a neta mesmo após a sua morte ao reaparecer em uma visão espiritual: “Você foi sempre um orgulho... Tão forte e especial... Que ama o mar e seu povo de um jeito tão natural... O mundo parece injusto e a história vai te marcar, mas essas marcas revelam teu lugar [...] quem é você? Moana, tente, você vai se encontrar”<sup>56</sup> (MOANA, 2016).

Nesse sentido, no diálogo musicado mencionado, a avó Tala orienta a neta a compreender a si mesma, a história do seu povo, a assumir seu local de fala e mudar os rumos da história de sua comunidade nativa, fazendo seus sonhos saírem literalmente da caverna<sup>57</sup>.

<sup>56</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA’I, Operataia. Eu sou Moana (MOANA, 2016).

<sup>57</sup>O filósofo grego Platão, em sua obra mais complexa “A República”, escrita, por volta de 380 a.C., narra uma história alegórica chamada de Mito da Caverna ou Alegoria da Caverna, na qual um dos prisioneiros liberta-se de uma caverna

Moana representa mulheres que, por muito tempo, foram destinadas apenas à reprodução, silenciadas e esquecidas em seu local de fala (PERROT, 2005), mas, também, mulheres que lutaram, conquistaram direitos e locais de fala antes jamais imaginados na história das mulheres. Assim, Moana empodera-se, expande sua visão de mundo, descobre o seu real valor e suas potencialidades, passando a se ver, confiar em si mesma e mudando os rumos da história da comunidade nativa.

Conforme visto, as imagens refletidas de Mulan e Tiana revelam uma preocupação com a beleza exterior das jovens princesas modernas que paulatinamente vão conduzindo o espectador para um olhar em direção da beleza interior de ambas as personagens, aceitação de suas potencialidades e fragilidades. A mudança no conceito de espelhos inicia-se com Merida, a antiprincesa rebelde, que traz um novo conceito de feminilidade: mais livre, despojada e ousada, que não se molda aos padrões clássicos e ao disciplinamento do ser princesa, causando frustrações na rainha Elionor, pois, naquele momento, representava a reprodução das tradições patriarcais. Porém, o grande desprendimento ocorre com Moana, a indígena que se autodeclara “não princesa” e tem sua imagem de leveza e liberdade refletida nos espelhos d’água, mas sem preocupações com a sua aparência física ou beleza; a antiprincesa Moana representa a mulher que anseia encarar seus medos, transformando-se e encontrando-se com a essência<sup>58</sup> que existe dentro de si – movimento esse que a psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés denomina como encontro com a natureza selvagem da mulher<sup>59</sup>, que é estimulado a partir “de contos de fadas, histórias do folclore, lendas e mitos” (ESTÉS, 1994, p. 15).

Ainda convém citar que no filme há uma preocupação com as belezas naturais. Todo o cenário é repleto de flores, frutos, montanhas, ilhas, e, inclusive, o mar como personagem animado, faz parte desse cenário não moderno como forma de abarcar, equilibrar e “[...] organizar o social, o cosmológico, o ecológico, o econômico e o espiritual [...]” (LUGONES, 2014, p. 935-936). Essa preocupação ambientalista e valorização da paisagem natural é uma das preocupações do feminismo decolonial que também estiveram presentes nos longas-metragens.

---

e percebe que o que via ou julgava ser a realidade era na verdade sombras de cópias imperfeitas de uma parte da realidade. Após libertado da caverna, teme retornar e contar o que descobriu e sofrer ataques de seus companheiros, que o julgariam como louco. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/mito-caverna-platao.htm>. Acesso em: 15 abr. 2021.

<sup>58</sup> Essência aqui não está ligada à ideia do biologismo e/ou a essência feminista que é criticada pelos movimentos feministas, mas sim ao conceito que a autora trabalha em relação àquilo que une enquanto mulheres.

<sup>59</sup> A natureza instintiva da mulher se dá no encontro desta com seus sonhos e silêncios, sua oração, meditação, contemplação, *insight*, uso da intuição, transe, dança, certas atividades físicas, pelo canto e por outros estados profundos de concentração da alma. (ESTÉS, 1994).



Como visto, há uma tendência de que a imagem das mulheres seja dissociada de aspectos como beleza e fragilidade feminina. Porém, muitas vezes, é observado um jogo dicotômico entre os gêneros, que excedem a perspectiva biologizante (LOURO, 1997; SCOTT, 1995), de modo que alguns conceitos patriarcais arcaicos não sejam mais reproduzidos, em detrimento de outras ideias, que não são totalmente abandonadas, mas, também, novas visões do mundo feminista sutilmente passam a ser incorporadas aos filmes da Disney.

Portanto, fundamentados pela análise histórica feminista e de gênero e a partir dos filmes animados de princesas é possível propormos debates críticos e reflexivos a partir dessas mídias para que possamos desconstruir o mito da beleza e da fragilidade feminina, assim como relações binárias de poder, em prol de uma educação libertadora e emancipatória às mulheres. Entendemos que os filmes são produtos culturais e comerciais de um sistema capitalista, ávido por lucros, e, portanto, não devem ser consumidos como inocentes desenhos de animação, mas, sim, como artefatos culturais repletos de conceitos patriarcais, burgueses e decoloniais enraizados nessas mídias.

### 3 POR PEDAGOGIAS INTERPELADAS E DECOLONIAIS: EM BUSCA DE FISSURAS PARA O FEMININO

Conforme já discutido, o dispositivo cinematográfico é uma tecnologia de gênero, que produz artefatos culturais e “[...] ensinam modos de ser mulher e de ser homem, formas de feminilidade e de masculinidade [...]” (SABAT, 2001b, p. 01) e estão presentes na sociedade em geral (mídias, tecnologias, publicidades, dentre outros) em um processo de educação e disciplinamento dos indivíduos. Esse processo de reprodução de valores, ideias e comportamentos sociais ocorre tanto na educação formal (escolas) quanto na educação informal (família, igrejas, espaços de lazer e outros), por meio do cinema, do rádio, da televisão, da moda, de brinquedos, de videogames, de revistas, de histórias em quadrinho ou das redes sociais (como o Facebook, Instagram, WhatsApp, Youtube, entre outras). Assim, os Estudos Culturais “[...] ampliam nossa compreensão do pedagógico e de seu papel fora da escola como o local tradicional de aprendizagem [...]” (GIROUX, 2013, p. 88), de modo que o processo de educação dos indivíduos, em grande medida, ocorre por agentes culturais hegemônicos do mundo capitalista.

Nesse sentido, entendemos que as pedagogias culturais vão muito além do âmbito escolar e atuam em todos os processos educativos ou de socialização, e, da mesma forma que ensinam o ser feminino e o ser masculino, também podem possibilitar mudanças dessas mesmas normas. No caso do cinema, atua como uma pedagogia de gênero e sexualidade de forma discreta, contínua e eficiente para constituir sujeitos e subjetividades, ensinando, regulando normas e práticas aos indivíduos (LOURO, 2000). Portanto, mesmo além dos contextos escolares, “o cultural torna-se pedagógico e a pedagogia torna-se cultural” (SILVA, 1999, p. 139):

[...] o conceito de “cultura” que permite equiparar a educação a outras instâncias culturais, é o conceito de “pedagogia” que permite que se realize a operação inversa. Tal como a educação, as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma “pedagogia”, também ensinam alguma coisa. Tanto a educação quanto a cultura em geral estão envolvidas em processos de transformação da identidade e da subjetividade. (SILVA, 1999, p. 139).

Essa “cultura” e “pedagogia” dos filmes são disseminadas por acessos facilitados a partir de televisores, acesso à internet, *streaming* e a própria sociedade. Assim, seria importante que a escola, a família e demais instituições educacionais fizessem jus à função de formadores, e, por meio da Pedagogia Feminista, promoverem discussões mais críticas e reflexivas sobre quais regimes de verdade e modos de ser feminino estão sendo perpassados e reproduzidos à

sociedade pelas princesas dos filmes da Disney - lembrando ainda que é importante questionar “quem está falando” e “quais efeitos” estão sendo potencialmente produzidos com esses produtores/detentores de conhecimentos (LOURO, 2000).

Especificamente no caso da educação formal, entendemos que não debater e/ou refletir sobre gênero - a partir de um viés feminista - seja uma posição apolítica, visto que essas situações são cotidianas e estão presentes nas práticas, nos gestos, nos discursos, nas regras impostas, nos livros, nas mídias e nos próprios agentes educacionais. Então deduz-se a sexualidade é inerente aos sujeitos, e, deste modo, “[...] a sexualidade está na escola porque ela faz parte dos sujeitos, ela não é algo que possa ser desligado ou algo do qual alguém possa se ‘despir’” (LOURO, 1997, p. 81), de modo que a disciplinarização dos corpos e mentes ocorre tanto no espaço quanto com os sujeitos escolares:

A construção de um corpo escolarizado, controlado, protegido, domado e dominado, parece ter sido, e ainda, ser, imperiosa para qualquer empresa educativa. Ontem e hoje, de muitos modos, a escola constrói os corpos dos sujeitos e, também de muitas formas, ela acaba por ser incorporada (ou corporificada) por meninos e meninas, homens e mulheres. Somos ensinadas/os e ensinamos a gostar de coisas diferentes, a “saber fazer” coisas diferentes, a sermos competentes ou hábeis em tarefas ou funções distintas. Essas preferências, habilidades e saberes conformam nossos corpos, e os envolvem, expressando-se através deles. Através de múltiplas formas de disciplinarização, na escola e em outras instâncias, também ensinamos aos meninos e meninas, a expressarem seus sentimentos e desejos de formas diferentes. (LOURO, 1995, p. 177).

É sabido que ao longo da história muito se privilegiou uma educação sexista com marcas patriarcais ocidentais e desigualdades nas relações de gênero. Entretanto, com o advento dos feminismos, suas contribuições e suas pedagogias - voltadas para a emancipação das mulheres e desconstrução de paradigmas de submissão feminina -, passou-se a pensar em uma dinâmica mais problematizadora e com igualdade nos diálogos (BONFIM, 2010). Essa educação feminista emancipatória, libertadora, capaz de transformar sujeitos/as e suas realidades, se aproxima da educação freireana (FREIRE, 2005). Sobre esse movimento de empoderamento feminino, Louro salienta:

[...] as relações sociais são sempre relações de poder e que o poder se exerce mais na forma de rede do que em um movimento unidirecional, então não será possível compreender as práticas como isentas desses processos. A construção de uma prática educativa não-sexista necessariamente terá de se fazer *a partir de dentro* desses jogos de poder. Feministas ou não, somos parte dessa trama e precisamos levar isso em conta. (LOURO, 1997, p. 119).

Ainda, de acordo com Louro (1997), questões advindas das críticas feministas, tais como continuidades, descontinuidades, deslocamentos, rupturas, denúncias, bem como aquelas vindas dos Estudos Culturais, dos Estudos Negros, dos Estudos Gays e Lésbicos, também estão

produzindo efeitos nas escolas e demais espaços sociais. Acreditamos em uma possibilidade de diálogo e interconexão entre os Estudos Culturais, de Gênero e os Feministas Decoloniais para identificar discursos, relações de poder e reproduções de padrões, assim como rompimento com binarismos e relações de poder desiguais. Sobre essa associação, Nascimento (2018) disserta:

Os estudos culturais e os estudos descoloniais emergem com a intenção de produzir uma ruptura nas discussões realizadas a respeito de culturas e povos subalternizados ao longo dos séculos. Com impactos em épocas distintas, provocaram (e provocam) inúmeras discussões em uma ciência que ainda é fortemente marcada pelo positivismo (e suas consequentes reivindicações de uma suposta neutralidade e universalidade, marcadas por um sistema-mundo capitalista, masculinista, racista, cis-heteronormativo e ocidentalista).

A ruptura produzida pelos estudos descoloniais é mais recente e atinge também os estudos culturais, ainda que inegavelmente tenham recebido contribuições desses. Com a proposta de romper com as formas de pensamento hegemônicas, ambas tradições são questionadas por seus procedimentos teóricos e metodológicos. Essas dificuldades podem ocorrer pela escolha em se desvincularem dos campos engessados das disciplinas formalmente instituídas, dialogando ainda com outras formas de saber, muitas vezes desconsideradas pela academia. [...] Sem respostas absolutas e contundentes, acredita-se na possibilidade de construção de uma pesquisa de recepção de inspiração descolonial. A contribuição dos estudos descoloniais, compreendendo as marcas da colonialidade do poder e do saber sobre os sujeitos e instituições, pode ser articulada com as contribuições dos estudos culturais acerca da mídia – um dos espaços sobre os quais os estudos descoloniais ainda não se debruçaram. (NASCIMENTO, 2018, p. 85-86).

Portanto, é irrefutável a capacidade pedagógica dos artefatos culturais. Há nesses filmes um currículo cultural, que, por um lado, ainda mantém alguns aspectos colonialistas e patriarcais (o comportamento cis heteronormativo), porém, por outro lado, também começa a introduzir novas temáticas e discussões aos filmes, de uma maneira transdisciplinar, como renovação desses mesmos pensamentos. A exemplo são as princesas mais empoderadas, a introdução da diversidade de culturas e raças, a valorização com o cenário ambientalista, associado a uma preocupação ambiental. Diante de tais conjecturas é possível compreendermos à luz do feminismo decolonial a indissociação dos artefatos culturais hegemônicos, o processo colonial de exploração capitalista, a racialização dos povos, a organização em categorias binárias e homogêneas, assim como a inferiorização do gênero feminino (QUIJANO, 2010; BALLESTRIN, 2017; LUGONES, 2014).

### **3.1 Feminino decolonial do sul global: (des)velando marcas patriarcais**

O feminismo decolonial é uma corrente que surge com a filósofa argentina María Lugones, ampliando a teoria da “colonialidade do poder” do sociólogo peruano Aníbal Quijano.

Para compreendê-la é pertinente, primeiramente, teorizarmos sobre a distinção entre os conceitos de colonialismo e colonialidade, no qual:

Colonialidade é um conceito diferente de, ainda que vinculado a Colonialismo. Este último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo. (QUIJANO, 2010, p. 84).

Deste modo, o colonialismo, permeado de ideias eurocêntricas e racistas, advém da relação histórica entre a colônia e suas metrópoles, a partir da qual foi estabelecida uma prática de dominação política, econômica e cultural da metrópole sobre a colônia, com o discurso de “civilizar” os povos ditos incivilizados, incultos, selvagens e não humanos. Já o conceito de colonialidade vem mostrar que esse período deixou marcas mais profundas e duradouras nas sociedades colonizadas, pois o objetivo é a perpetuação da hegemonia da nação colonizadora por meio de discursos, práticas e atitudes, garantindo a subalternização dos povos colonizados (QUIJANO, 2005). Nesse sentido, Aníbal Quijano, trabalha com a noção de “sistema moderno-colonial de gênero”, por meio da qual entende que, mesmo que em tese, libertos os países latino-americanos continuam subordinados, a reproduzir a hierarquia racial e econômica da época da colônia, assim como a marginalizar os saberes locais e a desprivilegiar a identidade nacional que lhe é própria.

Ademais, pode-se afirmar que a partir do conceito de colonialidade é possível identificar que a reprodução da mentalidade do antigo colonizador está presente em três bases principais: valorização de hábitos e costumes europeus (colonialidade do ser), valorização do saber acadêmico-científico europeu como verdade e subestimação dos saberes locais (colonialidade do saber) e submissão da economia dos países latino-americanos - ditos independentes - a reproduzirem o antigo sistema colonial, no qual os países periféricos se sujeitam às regras anteriormente pré-estabelecidas pelos países dominantes (colonialidade do poder).

Entretanto, a feminista María Lugones, ao estudar a produção do Grupo Modernidade/Colonialidade<sup>60</sup>, faz uma crítica ao conceito de colonialidade do ser de Aníbal Quijano, afirmando que estava baseado em padrões eurocêntricos, heteronormativos e sob uma perspectiva biológica sobre gênero. Diante de tal constatação, Lugones trouxe à luz mais um conceito de colonialidade: a de gênero. Lugones introduz reflexões sobre raça e gênero,

---

<sup>60</sup>O grupo Modernidade/Colonialidade é composto de uma rede multidisciplinar de intelectuais, surgido na América Latina durante a primeira década do século XXI, cujos estudos abrangem uma perspectiva decolonial. Ver Ballestrin (2013).

chamando atenção de todos/as para que percebam que entre os latino-americanos há um subgrupo ainda mais periférico e invisibilizado socialmente: as mulheres. Desta forma, Lugones sugere um feminismo decolonial como forma de resistência às formas de dominação e descolonização do poder, do saber, do ser e de gênero (GONÇALVES; RIBEIRO, 2018). A colonialidade de gênero envolve um longo processo histórico de formação de identidades subalternizadas sob a hegemonia de uma herança colonial. Lugones enquanto “teórica de resistência”, acredita que

[...] trabalhar rumo a um feminismo decolonial é, como pessoas que resistem à colonialidade do gênero na diferença colonial, aprendermos umas sobre as outras sem necessariamente termos acesso privilegiado aos mundos de sentidos dos quais surge a resistência à colonialidade. Ou seja, a tarefa da feminista decolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. (LUGONES, 2014, p. 948).

Em outras palavras, é preciso seguir na luta para que cada mulher possa ser vista historicamente, em sua individualidade e na estrutura comunal e societária. O processo de colonização de gênero instalou marcas opressivas nas sociedades colonizada, e tais são reproduzidas até os dias atuais, a partir de diferentes dispositivos (como o cinema). A colonização de gênero é a base de sustentação das demais engrenagens para as demais opressões (econômicas, raciais, culturais...), e, a partir deste, foi inventada a dicotomia de civilizados (homens e mulheres brancas) e não civilizados (nativos/as americanos/as, africanos/as e escravizados/as – considerados como animais, com instintos sexuais e selvagens (LUGONES, 2014).

Para introduzir nossa discussão a partir de Lugones, faremos algumas aproximações entre o feminismo decolonial e o universo Disney, primeiramente com a princesa Pocahontas, que atualmente compõe a franquia Disney Princesa e, apesar de não compor o *corpus* documental desta pesquisa, é onde o processo se deu de modo mais explícito. Sabe-se que o filme Pocahontas (1995), apesar de reproduzir a história da colonização da tribo ameríndia Powhatan e da personagem histórica Matoaka<sup>61</sup>, que teria vivido entre 1595 e 1617, não houve fidedignidade entre fontes históricas e o filme animado. Este representa uma história recriada, ilusória e reatualizada nos moldes dos estúdios americanos Disney e esse é um grande problema à luz da decolonialidade, pois seria de relevância histórica a produção de materiais a partir da visão do colonizado, com a valorização das comunidades e regiões marginalizadas (em

---

<sup>61</sup>O filme é a versão adaptada da Disney da personagem histórica Matoaka, cujo apelido era “Pocahontas”, do povo nativo-americano da nação Powhatan. Disponível em: <https://tudorbrasil.com/2015/12/20/a-verdadeira-e-tragica-historia-de-pocahontas/#:~:text=Pocahontas%20nasceu%20em%20meados%20de,mimada%E2%80%9D%20ou%20%E2%80%9Cimpertinente%E2%80%9D>. Acesso em: 4 set. 2020.

contraposição à visão do colonizador europeu), assim como com a intersecção entre as categorias de raça, gênero e colonialidade.

Na produção cinematográfica, a nativa Pocahontas apaixonou-se pelo inglês John Smith e tenta apaziguar o encontro entre o colonizador e o colonizado, e, por isso, é representada como uma ameríndia especial, à frente do seu tempo/espço e mais aberta ao relacionamento entre os colonizadores, entretanto, revelando uma personalidade desconexa de sua comunidade local, que ora defende seu povo e ora vislumbra-se com o branco europeu:

Nesta alegoria romântica, a narrativa voraz e exploradora do colonialismo é reescrita como um caso de amor multicultural no qual procedimentos como conflito humano, sofrimento e exploração são convenientemente apagados. O capitão John Smith, cuja representação histórica foi construída a partir de sua perseguição impiedosas e assassina aos “índios”, é mistificado no Pocahontas da Disney. Em vez de ser retratado corretamente – como parte de um legado colonial que resultou no genocídio de milhões de americanos nativos – a Disney transformou Smith em um homem branco moralmente espiritualizado que termina por ser o “Senhor Certo” para uma malfadada versão de pele morena da modelo Kate Moss de Calvin Klein. Embora a capitulação da Disney de Pocahontas como uma mulher decidida possa parecer muito politicamente correta para os conservadores, o filme é, na realidade, um retrato profundamente racista e machista dos americanos nativos. (GIROUX, 2001, p. 101).

Dessa forma, o filme Pocahontas (1995), a partir da interpretação teórica do feminismo decolonial, é uma visão racista e machista reproduzida pelo cinema americano, que, em um primeiro plano, se apoia em um fato histórico, mas apresenta-o com graves distorções, e não em sua completude. Deste modo, recriando a história da colonização americana e ignorando detalhes importantes desse período, o filme busca apagar a memória dos(a)s nativos(as), interpretando-os(as) como seres que podem ser desprezados(as) e/ou esquecidos(as). No quesito físico, Pocahontas é “retratada com um visual ao estilo da Barbie” (CECHIN, 2014, p. 143), com traços finos e europeizados, para assim ficar mais parecida com os colonos, civilizar-se e “humanizar-se”. Neste ínterim, a mulher nativa (não humana), para ser aceita e/ou vista, precisou diferenciar-se de seu povo, ter suas características étnicas apagadas e tornar-se mais parecida com a mulher europeia (humana). Entretanto, aproximar-se não é homogeneizar, pois “tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial” (LUGONES, 2014, p. 938).

Em suma, o filme Pocahontas foi produzido no norte global - mais especificamente nos estúdios Disney, localizados nos Estados Unidos da América, - e apresenta distorções históricas e visões eurocêntricas do processo de colonização da América, visto que “[...] durante décadas a indústria cinematográfica e, de maneira particular os estúdios Disney, construíram arquétipos baseados na centralidade do homem e dos valores patriarcais, capitalistas e conservadores [...]” (LISITA, 2018, p. 22). Portanto, para Pocahontas ser aceita no rol das Princesas Disney foi

preciso ficar mais “parecida” com os euro-americanos e parcialmente excluir-se da etnia indígena norte-americana. Outra consideração inicial precisa ser feita é que o universo da franquia Disney Princesa não abarca todas as nacionalidades ou subjetividades, assim como também evita padrões marginalizados socialmente. A exemplo dessa seleção e exclusão é Esmeralda, personagem secundária do filme animado *O Corcunda de Notre Dame* (1996), que havia sido adicionada à franquia Disney Princesa em 1996, porém, por causa de uma reformulação na franquia em 2004, foi excluída juntamente com outros personagens. Isso se deve ao fato de que a ex-princesa Esmeralda representa uma cigana, que foge aos padrões de gênero e estereótipos de princesa, já que luta por sua liberdade, pela causa das minorias, tendo seu corpo associado à exuberante beleza e sensualidade feminina, sua dança pelas ruas parisienses à liberdade, enquanto que sua personalidade associada à esperteza dos ciganos com seus truques e artimanhas. O fato da exclusão de Esmeralda da franquia Disney Princesa esconde uma relação de poder global, majoritária e dominante norte-americana, revelando que há uma escolha sobre qual modelo de princesa deve ser perpassado, bem como qual deve continuar sendo marginalizado. Nesse exemplo, Esmeralda representa o povo cigano, e, portanto, a sua retirada da franquia leva ao entendimento de que não seria um bom exemplo a ser seguido pelo público-alvo da franquia, seja pela esperteza e supostos truques, sensualidade nos trajes típicos ou pela busca por liberdade e luta por injustiças sociais.

Agora, segue-se à análise das quatro princesas escolhidas para compor o *corpus* documental desta pesquisa (Quadro 2).

QUADRO 2 – País e continente de origem das princesas

<b>Princesas e suas características</b>	<b>Mulan</b>	<b>Tiana</b>	<b>Merida</b>	<b>Moana</b>
País/Continente	China/Ásia	Estados Unidos/América	Escócia/Europa	Polinésia/Oceania
Representação	Branca	Negra	Branca	Indígena

Fonte: Elaboração própria.

Analisando o Quadro 2, observamos que há duas tentativas dos estudos Walt Disney: uma de abarcar a maior parte dos continentes e outra de desprivilegiar algumas regiões continentais, como é o caso da África e da Antártida. Ainda, é possível observar que a princesa Mulan representa a nacionalidade chinesa; Merida, a escocesa; e Moana, os nativos polinésios, enquanto Tiana é negra em respeito e memória aos afrodescendentes norte-americanos. Deste modo, é notável que não há nenhuma princesa latino-americana ou africana, ou seja, há um



apagamento das regiões periféricas do globo pela Disney em detrimento à visão de mundo norte-americana e ao padrão de vida europeu, visto que a diversificação de princesas, além da visão euro-americana, é recente e teve início nos anos de 1990 com Jasmine (1992), seguida por Pocahontas (1995), Mulan (1998), Tiana (2009) e Moana (2016). Assim, atualmente, dentre as doze princesas fílmicas da franquia Disney, sete princesas são europeias (Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel, Bela, Rapunzel e Merida), duas princesas norte-americanas (Tiana e Pocahontas), duas princesas asiáticas (Jasmine e Mulan) e uma princesa oceânica (Moana)<sup>62</sup>. Diante desse privilegiamento continental, outras individualidades são apagadas, direitos sufocados, inclusive o direito de resistência à homogeneização das subjetividades e especificidades locais (LUGONES, 2014). Deste modo, aqui também observamos que, até o momento, algumas partes do mundo (como regiões africanas e sul-americanas) foram desprivilegiadas com a representação de princesa na franquia - o que evidencia que historicamente há individualidades e representações que são silenciadas em detrimento da dominação capitalista do norte global.

O feminismo decolonial, como movimento de resistência latino-americano, emergiu a partir de discussões do feminismo negro estadunidense, em virtude da invisibilidade das mulheres negras, que passaram a lutar pela igualdade de direitos. Essas mulheres de cor, *women of colour*, são as latinas, asiáticas e indígenas que sofrem com a intersecção da dupla opressão (racial e de gênero). Neste ínterim, o feminismo latino-americano reivindica a questão central do racismo como eixo nas opressões oriundas historicamente da relação colonizador-colonizado, a qual Lugones (2014) explica que na relação há

[...] uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano e que foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas - como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua

<sup>62</sup> A partir da análise das cores das roupas e do sotaque das princesas, da inspiração de cada uma das histórias, da representação cultural e ambientação fílmica, assim como, apontamentos de fãs e críticos da Disney levantamos também o país que cada uma das personagens representa no filme. Nesse sentido, dentre as dozes princesas fílmicas temos três alemãs (Branca de Neve, Bela Adormecida e Rapunzel), duas francesas (Cinderela e Bela), duas norte-americanas (Pocahontas e Tiana), uma dinamarquesa (Ariel), uma saudita (Jasmine), uma chinesa (Mulan), uma escocesa (Merida) e uma polinésia (Moana). Portanto, apesar de algumas das histórias serem passadas em locais fictícios – criados para a adaptação fílmica (como é o caso de Jasmine que é uma representação à região árabe, de Ariel que é uma representação ao reino subaquático de Atlântida e de Moana que é uma representação às ilhas do oceano Pacífico) -, podemos observar que a maioria das princesas são europeias (sete no total), enquanto duas princesas são norte-americanas, duas princesas asiáticas e uma princesa oceânica.

passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. (LUGONES, 2014, p. 936).

Nesse sentido, o filme *Mulan* (1998) representa a mulher asiática também como sujeito apagado socialmente, assim como aquelas mulheres que não podem falar qualquer coisa em qualquer tempo e/ou local - princípio da interdição (FOUCAULT, 1996). *Mulan* foi reprimida e silenciada toda vez que questionou as regras, seja pela casamenteira que lhe ensinava bons modos como futura esposa “Falando sem permissão?!” (MULAN, 1998), seja por homens do governo imperial, “Quieta! Seria bom com ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens!” (MULAN, 1998), ou, ainda, seja pelo patriarca da família, “Eu conheço meu lugar... Está na hora de você conhecer o seu!” (MULAN, 1998), isto é, detectamos aqui o princípio da separação/rejeição (FOUCAULT, 1996) em que os homens têm o direito de fala, enquanto que as mulheres o dever de calarem-se no patriarcado.

Ainda, o filme representa o regime de verdade patriarcal em que as mulheres têm como dever cumprirem os trabalhos domésticos, dedicarem-se a encontrar um “bom rapaz”<sup>63</sup>, casarem-se, terem filhos/as e trazer honra à família. Para cumprir as exigências sociais e familiares, a protagonista *Mulan*, mesmo que contrariada, sujeita-se a ir até à cidade encontrar com a casamenteira e dedicar-se ao aprendizado dos bons modos femininos: “[...] dignidade total e refinamento... deve ser também equilibrada... e silenciosa!” (MULAN, 1998). Porém é rejeitada tanto em virtude de seu corpo físico “muito magra... para ter filhos nem pensar” (MULAN, 1998) quanto pelo seu modo desastrado e distraído de ser “Você é uma desgraça! Pode até parecer uma noiva, mas você nunca trará a sua família: honra” (MULAN, 1998), fracassando em sua missão de noiva, como se na sociedade patriarcal existisse uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 1996) a ser cumprida: ou mulheres seriam categorizadas como boas por serem verdadeiramente femininas ou deveriam ser excluídas socialmente por não cumprirem corretamente esse modo de ser feminino.

Outra questão controversa é quando a princesa afro-americana *Tiana* canta “Dizem por aí que sou doida... Mas deixa para lá. Lutas e problemas tive já, mas agora não vou desistir, porque eu estou quase lá!”<sup>64</sup> (A PRINCESA..., 2009) e expõe seu sonho de abrir um restaurante próprio e buscar uma ascensão de classe social (de empregada a empregadora). Entretanto, identificamos que o referido excerto apresenta o mecanismo de exclusão da separação ou rejeição de Foucault (1996), no qual discurso proferido é associado a louco a partir da oposição razão *versus* loucura, como uma artimanha para desmoralizar, desmotivar e desencorajar o

<sup>63</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Honrar a todas nós (MULAN, 1998).

<sup>64</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Quase lá. (A PRINCESA..., 2009).

discurso proferido. Ou seja, a partir da associação dos conceitos de loucura e colonialidade de gênero, percebemos - na interseccionalidade de classe, raça e gênero – que o filme apresenta um discurso racista reproduzindo a ideia de que não seria digno a ascensão social de mulher negra.

Essa tentativa de naturalizar a reprodução do sistema patriarcal nos filmes, também, ocorre em *Valente* (2012) e *Moana – um Mar de Aventuras* (2016). Ambos os filmes apresentam cenas que questionam os papéis de gênero, as regras impostas, os padrões normativos e a repressão, desempenhada pela instituição família, às mulheres das gerações mais jovens. A exemplo, a princesa branca e europeia Merida questiona e debate com a mãe “Já me perguntou o que eu quero?” (VALENTE, 2012) e “Eu não quero que a minha liberdade acabe” (VALENTE, 2012), ou, ainda, seja por meio do canto da princesa não branca e tribal Moana em relação ao pai “Tento obedecer, não olhar pra trás... Sigo meu dever, não questiono mais... Mas pra onde vou, quando vejo, estou onde eu sempre quis... Por que sou assim?”<sup>65</sup>. Entretanto, no caso da princesa Merida, apesar de todos os avanços da produção, ainda representa uma mulher branca hierarquizada, de modo que podemos pensar que outras mulheres jamais alcançariam o patamar de princesa de Merida (em virtude da sua classe social, por exemplo). Já no caso de Moana, também há essa hierarquização familiar, pois, como filha do chefe da tribo, a indígena polinésia estava em uma posição privilegiada perante às demais mulheres da comunidade.

Também, é interessante frisar que a branquitude projeta nos filmes estereótipos hostis, simultâneos e conflitantes, sobre as identidades da mulher indígena: romantizada e hipersexualizada, inculta e detentora dos saberes mágicos, aquela que precisa de tutela e transmissora de conhecimentos milenares, ou, ainda, exóticas, selvagens, primitivas *versus* a “boa indígena” que precisa ser assimilada e dócil (VIEIRA, 2020). Em consonância, a avó Tala, em virtude do seu despojamento de gênero, reconhece o pré-julgamento que os demais da comunidade lhe fazem “Toda vila tem uma louca, essa é minha função” (MOANA, 2016). E mais uma vez uma mulher é ridicularizada e desprezada como incapaz de discernir sobre seus atos. Porém, aqui também é possível observarmos uma visão euro-americanizada no modo de retratá-la, ou seja, a mulher indígena é vista como exótica e a anciã foi retratada como tal por incentivar a neta a romper com as regras impostas. Seria um indício discursivo de que Moana por fugir do padrão e dos lugares que está destinada socialmente irá substituir a avó como a próxima louca da aldeia? Isso porque, da mesma forma que Foucault (1987) nos revela que

---

<sup>65</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA’I, Operataia. Saber quem sou. (MOANA, 2016).

socialmente as prisões estão destinadas aos não docilizados, e que os manicômios são para os loucos, então é possível entender que as mulheres também têm seus lugares destinados. E quais seriam esses lugares? O filme mostra as mulheres colhendo frutos, tecendo cestos e redes, cuidando de suas casas e seus/suas filhos/as, e felizes ao lado de seus maridos... Mas Moana não aceita seu destino e rompe com esse sistema de crença limitante.

Se “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 10) e a colonialidade de gênero “[...] se manifesta nas ideias de teorias feministas hegemônicas, pois são ideias eurocentradas e universalizadas de emancipação da mulher, sem considerar as diferenças essenciais que existem entre as mulheres brancas, as mulheres negras, latinas, índias e suas opressões [...]” (SMYL; SANTOS, 2017, p. 6), então podemos perceber os filmes animados da Walt Disney como fontes de dominação e propagação da representação das mulheres brancas e não brancas. Em suma, apropriando do conceito de tecnologia de gênero de De Lauretis (1994) e a partir da análise dos filmes de princesas selecionados, é possível perceber que o gênero é proveniente dos discursos de saber e poder, como produtos para a construção da subjetividade e das identidades de gênero. Portanto, à luz dos feminismos e suas diferentes vertentes de luta pela visibilidade e/ou subjetividade da mulher (seja branca, negra, mestiça, indígena e/ou asiática), avancemos na análise histórica feminista e de gênero dos filmes Disney.

### **3.2 Outro feminino no norte global: visibilidade negra**

O feminismo negro é o movimento político que busca a visibilidade das mulheres negras. Surgiu nos Estados Unidos e é conhecido como precursor do feminismo interseccional, pois leva em consideração a combinação das opressões de gênero, classe e raça. A partir dos anos de 1960, começou a se popularizar como movimento de resistência à invisibilidade das mulheres negras, por acreditarem que não eram representadas pelo feminismo das mulheres brancas contra o sexismo. Porém, em tempo, é relevante apresentarmos um trecho do discurso da norte-americana e ex-escrava Sojourner Truth<sup>66</sup>, uma das pioneiras na luta pelos direitos civis dos negros e das mulheres nos EUA, na qual relata a discrepância entre brancas e não brancas:

[...] preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca

<sup>66</sup>Sojourner Truth foi o nome adotado, a partir de 1843, por Isabella Baumfree, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>. Acesso em: 14 mar. 2021.

ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguntei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 1851, n.p.).

O grito de existência dado por Sojourner Truth, em prol à luta negra, foi dado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio. A abolicionista afro-americana, pregadora pentecostal e ativista dos direitos da mulher percebia que também era invisível a todos que ali estavam. Seu discurso ficou conhecido pela máxima “Não sou mulher?” foi proferido contra brancos e ricos, homens e mulheres, que não enxergavam o sofrimento alheio dos negros e negras, que não eram vistos. Sojourner Truth também apontava para as diferenças entre as mulheres brancas e não brancas.

Nesse contexto, tornam-se mais compreensíveis os motivos pelos quais o livro de Betty Friedan, A “Mística Feminina”, publicado em 1963, ter sido amplamente debatido e criticado: a obra, apesar de ter sido importante para os movimentos feministas hegemônicos e ter descortinado a luta das mulheres brancas e ricas contra o sexismo, em contrapartida, também revelou a distância entre grupos mulheres brancas e não brancas, visto que as primeiras não vivenciavam a opressão de raça ou classe e se concentravam exclusivamente em questões de gênero (HOOKS, 2015). Nele, Friedan (1971) relata “o problema que não tem nome”, ou seja, a luta das mulheres casadas e abastadas, entediadas com os afazeres diários a que estavam destinadas, e, portanto, buscavam um “a mais”, tal como o direito de ingresso em uma profissão e a mesma liberdade de seus maridos em relação aos cuidados com os trabalhos domésticos e/ou filhos/as. Entretanto, Friedan (1971) não menciona nessa obra as mulheres negras, pobres, marginalizadas e que historicamente trabalham (sejam como assalariadas exploradas e/ou negras escravizadas) para garantirem a sua sobrevivência. Deste modo, é revelado que a luta dessas mulheres brancas não inclui a luta das mulheres negras. Assim, surge então os movimentos feministas negros com suas especificidades.

Contrariamente, Angela Davis - professora, filósofa, marxista e um dos símbolos do feminismo negro estadunidense e da luta antirracista -, em seu livro “Mulheres, Raça e Classe”, lançado em 1981, conta a história do surgimento do feminismo negro como movimento que amplia a luta das mulheres. De acordo com Davis (2016), a luta das mulheres negras é mais abrangente do que a luta das mulheres brancas, visto que nem todas as mulheres vivem sob as mesmas condições. A filósofa ainda retrata a luta por direitos negros travada anteriormente por Sojourner Truth e revela que a origem dos movimentos feministas foram essencialmente

racistas e elitistas, de modo que as convenções e organizações buscavam a ascensão feminina branca em detrimento da aquisição de direitos aos afro-americanos, como o sufrágio negro:

[...] A questão principal dessa convenção era a iminente extensão do direito de voto aos homens negros — e se as pessoas que defendiam os direitos das mulheres estavam dispostas a apoiar o sufrágio negro mesmo se as mulheres não obtivessem tal direito ao mesmo tempo [...] acreditavam que, como a emancipação havia, a seus olhos, “igualado” a população negra às mulheres brancas, o voto tornaria os homens negros superiores a elas. Por isso, se opunham ferrenhamente ao sufrágio negro. Ainda assim, havia quem entendesse que a abolição da escravidão não extinguiu a opressão econômica sobre a população negra, que, portanto, necessitava particular e urgentemente de poder político. (DAVIS, 2016, p. 90).

Consciente da necessidade de um poder político contra a subalternação negra, especialmente o que se refere às mulheres, a estadunidense bell hooks<sup>67</sup> inclui-se nesse processo político em suas análises, descrevendo que as mulheres negras sempre estiveram em uma posição incomum nesta sociedade, “[...] pois não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo [...]” (HOOKS, 2015 p. 207). Ativista e representante do feminismo negro nos EUA, hooks (2019) também critica o machismo no cinema por meio das relações de poder de Michel Foucault, afirmando que há “um poder em olhar”.

Deste modo, hooks (2019) entende o cinema como dispositivo que veicula representações negras, muitas vezes recheadas de estereótipos e subalternizações. Para ela, apesar dos avanços que conquistaram as mulheres dos movimentos feministas, as mulheres negras nem sempre foram contempladas nas conquistas em virtude do racismo epistêmico e machismo social. Portanto, as lutas antirracistas precisam ser travadas na cultura visual, a fim de romper com o colonialismo e o racismo nas representações, as quais naturalizam mulheres negras em imagens hipersexualizadas, exóticas, sensuais e provocativas.

A exemplo desse sexismo racial, a história fílmica da princesa negra Tiana representa uma jovem garçonne, que desde criança esforçava-se arduamente para realizar seu sonho de abrir o restaurante. Entretanto, o que se quer chamar atenção aqui é que em seu sonho, Tiana usa um traje que tipicamente é associado a uma melindrosa (fantasia de cabaré ou cancan, como é vulgarmente conhecido esse traje), representando “a potência sexual alucinante” dos corpos negros (FANON, 2008). No contexto, simboliza a emancipação feminina, conforme ilustra a Figura 11.

---

<sup>67</sup>bell hooks é o pseudônimo utilizado pela professora, teórica feminista, ativista social e escritora norte-americana Gloria Jean Watkins. O apelido que ela escolheu para assinar suas obras é uma homenagem à mãe e à avó. Conforme já dito, em minúsculo em respeito à preferência da autora.

FIGURA 11 - Representação negra



Fonte: Print do filme: A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

Analisando a Figura 11, observamos Tiana com uma vestimenta branca, em contraste com sua pele negra. Em um vestido longo, apertado, sem mangas, alças finas e com uma fenda, suas pernas são reveladas, assim como as formas marcantes do seu corpo negro, esbanjando sensualidade. Na cena, a personagem canta e dança seu sonho ao som do jazz, com um salto fino, sua vontade de ascensão social. Ao colocar na cabeça uma pena branca, a associação com as dançarinas melindrosas é completada, as quais:

[...] em seus corpos demonstravam o sentimento de viver a vida. Eram moças com aparência de crianças, de personalidade forte, que valorizavam ainda mais a maquiagem, e desafiavam - tal como os almofadinhas, - as convenções sociais correntes. Surgiram em diferentes pontos do globo quase que ao mesmo tempo, cada uma atendia a condições culturais de seus locais. Consideramos as melindrosas como símbolo máximo da modernidade ansiada pelo início do século XX: seres emblemáticos, andróginos, que apresentam de maneira formidável a adesão aos desígnios de uma sociedade moderna. [...] Caracterizava ela, também, uma ruptura com a condição tradicional dos gêneros, visto que a sua aparente “masculinização” contribuía para o processo de desnaturalização das posturas do ser homem e ser mulher. (MELO, 2014, p. 14).

Tiana, como representação gráfica das melindrosas, simboliza a mulher contemporânea que anseia por liberdade, quer trabalhar fora e simboliza a mudança nas relações sociais e de gênero. Entretanto, por representar a mudança, a princesa moderna foi apresentada em trajés típicos de uma de mulher valorizada, porém desvirtuante socialmente, por desejar o nivelamento com os homens no mundo do trabalho. Isso nos revela outra situação: a sociedade define normas, comportamentos e vestimentas adequadas para as mulheres, sendo que aquelas

que recusam seguir os padrões e normativas sociais são menosprezadas perante a sociedade. É o controle do corpo pelo poder disciplinar (FOUCAULT, 1987), enquanto que ser melindrosa é querer ter o domínio sobre esse corpo que a “[...] sociedade fragmentou e recompôs, regulando seus usos, normas e funções [...]” (DEL PRIORE, 2000, p. 9).

Deste modo, Tiana é a representação de um corpo negro, duplamente estigmatizado e subestimado: por gênero e por raça. Essa situação também é observada no diálogo machista, irônico e desmotivador – mas, claro, em tom de piada -, entre Tiana e o cozinheiro do "Duke's Cafe", local onde trabalham, no qual ele se refere ao sonho de Tiana com desdém e ridicularização: “[...] de novo a porcaria do restaurante? Nem o dinheiro da entrada você vai conseguir pagar!” (A PRINCESA..., 2009). Neste ínterim, podemos apropriar-se da fala de Michelle Perrot - que se refere às academias, e associá-la à representação fílmica – de que “[...] as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas [...]” (PERROT, 2007, p. 7). Nesta, a historiadora fundamenta seus estudos problematizando que as mulheres não desejam trocar de lugar com os homens, mas, sim, serem colocadas em posição párea aos homens, serem vistas em sua subjetividade e respeitadas em seu lugar de fala (Figura 12).

FIGURA 12 – A supermulher negra



Fonte: Print do filme: A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

A Figura 12 é contextualizada nesta cena em que Tiana, depois de pouco tempo de sono, é acordada pelo despertador e, mesmo estando ainda exausta, levanta-se para ir trabalhar fora



como se fosse uma máquina, sem tempo para descanso e/ou folga – naturalizando o racismo estrutural. Ela abre o guarda-roupa ainda trajada com a mesma roupa do trabalho do dia anterior e as expressões do seu rosto mostram seu cansaço físico, mas lhe resta somente dizer: “Acabou a noite... Começou o dia”. Assim, reinicia sua jornada diária e na próxima cena já reaparece com um sorriso no rosto, pois não lhe cabe reclamar, mas, sim, dar conta de dois empregos, pois Tiana nasceu negra ao contrário de sua amiga Charlotte - branca, loira, de olhos azuis, rica, mimada e representação da vitimização social às mulheres não brancas.

Neste contexto, bell hooks (2015, p. 206) completa: “estereótipos racistas da supermulher negra forte são mitos que atuam nas mentes de muitas mulheres brancas, que lhes permitem ignorar até que ponto as mulheres negras têm probabilidades de ser vitimizadas nesta sociedade”. Posto isto, analisamos que Tiana é a única princesa da franquia que trabalha fora, pois representa a mulher negra que historicamente está destinada às funções servis, aos salários baixos (ou inexistentes), às posições de subalternidade e/ou de sensualização de seus corpos e irrelevantes possibilidades de emancipação.

Ainda é importante contextualizar que o filme animado americano é uma típica representação dos anos de 1920 - período de prosperidade norte-americana, conhecido como American Way of Life<sup>68</sup> -, cuja década é o marco do início dos movimentos feministas nos EUA. Todo esse cenário é composto do som do Jazz, conforme trecho da canção “Lá no Sul tem uma cidade, por onde o rio desce... Onde as mulheres são beldades e os homens enlouquecem... Onde a música começa cedo e continua até o sol raiar”<sup>69</sup> (A PRINCESA..., 2009), que é tocado nas ruas e nos salões de Nova Orleans; as pessoas demonstram-se alegres e desejosas por liberdade: é a representação do Jazz como estilo musical dos negros americanos.<sup>70</sup> Em consonância, Naveen, é o príncipe negro, falido, sujeito típico de bem com a vida, descompromissado, irresponsável, malandro e que quer ganhar a vida fácil; ele é a representação dos negros, enquanto sujeitos que não inspiram confiança e são hostilizados socialmente (BALISCEI; CALSA; STEIN, 2017).

Também, é importante ressaltar que Tiana e Naveen passam a maior parte do tempo em corpos verdes como anfíbios (mesmo porque, conforme já dito, o filme foi parcialmente baseado na história “O Príncipe Sapo”, escrito pela romancista infantil americana E. D. Baker,

<sup>68</sup>American Way Of Life ou "Estilo De Vida Americano" foi um modelo de comportamento adotado nos EUA, a partir do período entre guerras e fortalecido após a Guerra Fria, o qual resume-se na valorização do consumismo, na padronização social e no nacionalismo democrático liberal em virtude da superioridade tecnológica e do poder bélico conquistado pelos norte-americanos após os conflitos mundiais.

<sup>69</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Lá em Nova Orleans (A PRINCESA..., 2009).

<sup>70</sup>O jazz é uma manifestação artístico-musical originária de comunidades de Nova Orleans, nos Estados Unidos (EUA). Ver: Domingues (2020).

com inspiração no contos de fadas dos alemães de Jacob e Wilhelm Grimm), entretanto escolher especificamente essa história como representação negra dentre as princesas Disney pode ser considerado uma tentativa de invisibilizar o corpo negro. Ao final do enredo, Tiana e Naveen se casam, abrem o restaurante “Tiana’s Place”, mas agora seus corpos negros servem os brancos, de modo que o filme reproduz, naturaliza e romantiza as desigualdades de gênero e raça, assim como reforça as diferenças de classe e hierarquizações sociais.

Em suma, conforme analisado, às mulheres negras é esperada a inferiorização de um corpo que é hiperssexualizado, e, ao mesmo tempo, excluído, invisibilizado, ridicularizado e silenciado. Entretanto, o feminismo negro é um movimento de luta, que visa a dar-lhes voz e lugar, bem como favorecer a emancipação e o empoderamento racial. Fanon (2008), em consonância com o pensamento feminista negro, nos convida a pensar que essas representações discriminatórias e excludentes, que são observadas a partir das relações de poder, preexistem mesmo após a libertação dos países do escravismo e colonialismo; isso por causa do colonizador ter desarticulado o modo de viver do colonizado, além de suas especificidades sociais, culturais e administrativas, de modo que o colonizado passou a se admitir como inferior, instintivo e subalterno. Portanto, avancemos na análise dos elementos simbólicos presentes tanto no filme da princesa Tiana, quanto nos demais filmes.

### **3.3 Cabelos: um relevante mecanismo de representação**

O cabelo é reconhecidamente um símbolo da representação da beleza e estética feminina “[...] condensando sensualidade e sedução e atizando o desejo [...]” (PERROT, 2007, p. 51). Desde o primeiro filme de princesa da Disney em 1937, o cabelo de Branca de Neve é referenciado como característica marcante, pois a menina causa inveja na madrasta por sua beleza, em virtude dos seus lábios, pele e “cabelos negros como ébano”, conforme descrição do espelho mágico. Ainda, o cabelo aparece como um mecanismo para reforçar as características das princesas nos filmes selecionados, como se fosse um personagem próprio atrelado à princesa.

Além de símbolo de representação, o cabelo é símbolo de luta e/ou empoderamento feminino. Especificidades como “[...] comprimento, corte, cor dos cabelos são objeto de códigos e de modas [...]” (PERROT, 2007, p. 59), e o cabelo alisado e o não alisado denotam identidade e/ou selvageria perante a sociedade. Um exemplo clássico é dado por hooks (2005), representante e ativista do feminismo negro:

Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, sinalavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afros, principalmente o *black*, entraram na moda como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e fora considerado uma celebração da condição de negro(a).

Os penteados naturais eram associados à militância política. Muitos(as) jovens negros(as), quando pararam de alisar o cabelo, perceberam o valor político atribuído ao cabelo alisado como sinal de reverência e conformidade frente às expectativas da sociedade. (HOOKS, 2005, p. 2).

Desta forma, o binarismo entre alisar ou não o cabelo está associado ao sistema de dominação racial, no qual o padrão de beleza são os cabelos das mulheres brancas. É a colonialidade de gênero (LUGONES, 2008). Nesse sentido, para as mulheres negras serem aceitas socialmente e sentirem-se bonitas é necessário imitar as brancas em seus penteados. Em contrapartida, empoderar o *black* (ou *black power*<sup>71</sup>) não alisando seus cabelos é naturalizar-se, assumir-se socialmente como estranho/a, aquele/a que não se penteia e não se arruma. Mesmo na década de 1960, assumir-se como militante político/a, com penteados naturais não era para a totalidade da negritude, ou seja, muitos/as reproduziam o processo de manutenção do padrão branco e poucos/as se assumiam como agente político na luta negra contra a opressão racial e aculturação.

Então, relacionando com os filmes animados da Disney, se os “[...] cabelos escuros, crespos, despenteados são tradicionalmente relacionados ao selvagem, ao descuido, ao relaxamento [...]” (CECHIN, 2014, 136), essa descrição contempla as princesas remanescentes Merida, Moana e a Tiana, apesar de a princesa negra não ter assumido um penteado solto e natural (o *black* ou *black power*) em nenhuma cena do filme. Em contraste, ao cabelo crespo e/ou volumoso, representativos de resistência e luta, há os cabelos impecavelmente penteados, lisos e longos, que representam a civilidade, o cuidado, o zelo, a bondade e a mansidão; subdividindo tal categorização há as princesas dos cabelos escuros (como é o caso de Jasmine, Pocahontas e Mulan), dos cabelos ruivos (Ariel), dos cabelos castanhos (Bela) e dos cabelos loiros (Cinderela, Aurora, Ariel e Rapunzel). Deste modo, no que se refere às princesas de cabelos loiros e reluzentes, observa-se que essa pilosidade é simbólica de positividade e riqueza, como fruto da origem eurocêntrica:

A loirice, uma manifestação em particular dos cabelos, e suas muito observadas associações sexuais com os saudáveis raios de sol, com a luz, e não com a escuridão, evoca o durável e incorruptível ouro; qualquer cabelo prometia crescimento, e os cabelos loiros prometiam riquezas. As riquezas da heroína dos contos de fadas – sua

<sup>71</sup>Literalmente *black power* é traduzido do inglês como poder negro. Refere-se a um tipo de penteado volumoso e de imponência, além de muito popular nos cabelos afros utilizado por negros/as na década de 1960 e 1970, que transcende o campo da beleza estética por ter sido utilizado como uma ferramenta de afirmação e encontro com a identidade negra.

bondade, fertilidade e fartura – estão simbolizadas em seus cabelos. (WARNER, 1999, p. 417).

Portanto, além do binarismo capilar entre a cor (loiro ou escuro), a tipo (liso/alisado ou crespo/volumoso) e o estilo (penteadado ou desarrumado), há a questão do comprimento (curto ou comprido), e, como tal, todas as caracterizações explicitam uma dualidade entre bom/mal ou, ainda, europeu/não europeu. Ademais, o cabelo longo é símbolo da feminilidade (PERROT, 2007) e representa o padrão das princesas Disney; em controvérsia os “[...] cabelos curtos nas mulheres indicam liberdade, desapego às formas vigentes de feminilidade, sendo alvo de medo e punição [...]” (CECHIN, 2014, 136), e, portanto, são evitados nas representações fílmicas das princesas. De acordo com Warner (1999), Joana d’Arc é um exemplo histórico de mulher que ingressou na carreira militar, assim como utilizou cabelos curtos e trajes de guerra, sendo eles entendidos como masculinização do feminino. Conforme dito, por ter ousado ampliar seu lugar na sociedade, inclusive na guerra, acabou sendo condenada à punição severa e exemplar: acusada de heresia e de bruxaria, foi condenada à morte na fogueira em 1431. A história da “única verdadeira heroína na França” (PERROT, 2007), que teve sua vida tragicamente encerrada muito antes do final da Guerra dos Cem Anos, já foi retratada por inúmeras vezes no cinema<sup>72</sup>. De certa maneira, a história da heroína Joana D’Arc remete à história de Mulan proposta pela Disney, porém em um contexto mais romantizado e com final feliz. Vejamos uma cena icônica do filme *Mulan* (1998) na Figura 13.

FIGURA 13 – Cabelo de Mulan



Fonte: Print do filme: *MULAN*. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, color.

<sup>72</sup>Lista dos melhores filmes sobre Joana d’Arc de acordo com o site “Cineminha Zumbacana”: O martírio de Joana d’Arc (1928), O processo de Joana d’Arc (1962), Joan, a virgem I – As batalhas – 1994, Joan, a virgem II – As prisões – 1994, Joana d’Arc (1999), Joana d’Arc (1948), Joana d’Arc de Rossellini (1954), Santa Joana (1957), Joana d’Arc – A donzela de Orleans (1916) e St. Joan (1978). Disponível em: <https://cineminhazumbacana.wordpress.com/2017/06/22/top-20-filmes-sobre-joana-darc/>. Acesso em: 19 mar. 2021.

Na Figura 13, é possível observar a cena em que a princesa moderna Mulan corta seus cabelos longos e lisos. Essa cena é mais emblemática do filme na questão da representação de que o lugar da mulher é onde ela quiser, e também representa uma profunda ruptura às normas impostas ao feminino e ao padrão social feminino a ser seguido. Após o corte do cabelo, Mulan coloca uma armadura de guerra, que é um símbolo do masculino, abandona a casa da família e ingressa na carreira militar, lutando lado a lado aos homens, disfarçada de guerreira, no lugar do seu pai. Mulan é exemplar em sua missão e rompe estereótipos historicamente associados ao masculino na arte da guerra: aprende com facilidade, é criativa, estrategista, forte, valente, ousada e destemida. Em controvérsia, ao ser descoberta como mulher infiltrada no exército chinês, é acusada de transgressão e morte por “desonra em último grau” (MULAN, 1998) (ao invés de ser valorizada pelos seus feitos como guerreira). Entretanto, no filme animado infantil, sua vida é poupada, e, posteriormente, após ajudar salvar a nação da China, tem seu valor reconhecido pelo imperador (simbolizando a igualdade de gênero e/ou sexo).

Portanto, se cabelos longos são o estereótipo do feminino, então cortar o cabelo é sinal de transgressão e emancipação feminina (PERROT, 2007). Esse foi o símbolo de ambas as guerreiras: a personagem histórica Joana D’Arc e a personagem animada Mulan do filme da Disney, demonstrando que honra e coragem são características de verdadeiros/as guerreiros/ras ou de heróis e de heroínas, independente de sexo.

O legado de ambas as personagens (histórica e representação fictícia) está em representarem mulheres à frente de seu tempo, lutando pela igualdade entre os sexos, pelo rompimento com os estereótipos masculino/feminino e de reprodução de uma educação machista de que a arte da guerra é coisa de homem, enquanto que à mulher cabe a delicadeza e os cuidados domésticos. O próprio filme Mulan (1998), a partir de suas letras de músicas, apresenta que aos homens se espera serem “rápidos como um rio [...] com força igual a de um tufão”<sup>73</sup> (MULAN, 1998), enquanto que à mulher espera-se que encontre “um bom par”<sup>74</sup> (MULAN, 1998), seja “calma, obediente”<sup>75</sup> (MULAN, 1998) e paciente com seus maridos, pois assim os homens após a guerra hão de ter “alguém pra quem voltar”<sup>76</sup> (MULAN, 1998). É a construção histórico-social e binária dos gêneros (SCOTT, 1995): ao masculino espera-se a força, a valentia e a rapidez, enquanto que ao feminino espera-se a calma, a resiliência e a obediência.

---

<sup>73</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Homem ser. (MULAN, 1998).

<sup>74</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Honrar a todas nós. (MULAN, 1998).

<sup>75</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Honrar a todas nós. (MULAN, 1998).

<sup>76</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MATTLEW, Wilder. Alguém pra quem voltar. (MULAN, 1998).

Seguindo com análise dos cabelos observemos a Figura 14, extraída do filme A Princesa e o Sapo (2009).

FIGURA 14 – Cabelo de Tiana



Fonte: Print do filme: A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

Na Figura 14, observamos a princesa moderna Tiana de frente a um espelho, olhando para uma gravura na qual há algumas pessoas sorridentes, e, dentre estas, destaca-se uma mulher sentada. Analisaremos primeiramente a gravura que representa o sonho de Tiana, ou seja, o restaurante “Tiana’s Place”. Há uma mulher negra sentada, de cabelo curto, trajando um vestido escuro longo, que deixa seus braços à mostra, usando como acessórios um colar de pérolas e um enfeite de flor no cabelo. Analisemos essa mulher sentada e não é identificável como sendo Tiana vendo-se refletida na gravura como uma mulher realizada, autônoma e emancipada.

Primeiramente, como já dito, o filme animado americano é uma típica representação dos anos de 1920, também conhecido como “Anos Loucos” em virtude do dinamismo cultural, artístico e social do período, aliado à difusão de novas tecnologias e tendências da moda: é nesse período que os cabelos ficam mais curtos, assim como as saias. Ainda, a historiadora francesa entende que “[...] o corte dos cabelos, nesse momento brilhante dos ‘Anos Loucos’, significa nova mulher, nova feminilidade [...]” (PERROT, 2007, p. 51). Por isso que mulheres com cabelos longos não aparecem no filme A princesa e o Sapo (2009), rompendo com uma tradição de séculos, que vinculou os cabelos longos à ideia de feminilidade, pois, na década de 1920, a moda na América do Norte eram os cabelos curtos, adornados com acessórios, tais como chapéus de fitas coloridas ou penas de pavão.

Assim, o corte de cabelo curto, antes das melindrosas, foram sendo incorporados ao cotidiano das mulheres emancipadas e bem-sucedidas como representação de rebeldia e modernidade. Portanto, assim como a gravura mencionada, na cena em que Tiana conversa com o feiticeiro Dr. Facilier (que prometia realizar seu sonho do restaurante), Tiana aparece com cabelo corte chanel<sup>77</sup> (um dos mais clássicos e elegantes que existe), tendo sua imagem associada à emancipação e independência financeira feminina. Tanto a gravura como a cena da conversa com o feiticeiro são os dois únicos momentos em que a representação dos cabelos de Tiana convergem com os cabelos entre a altura dos queixos e ombros de todas as demais mulheres do filme.

Ademais, a imagem real de Tiana refletida no espelho é de uma jovem negra com cabelos medianos (sendo os mais compridos do filme, mesmo porque como princesa ela não destoaria do estereótipo de cabelos longos da Disney). Na representação fílmica, os cabelos da princesa negra aparentam ser mais ondulados (e com alguns cachos) do que um cabelo crespo (o popular cabelo afro). Desta forma, é observável que houve uma tentativa de “alisar” os cabelos de Tiana, aproximando-a das mulheres brancas. Ou, em controvérsia, assim como a feminista negra bell hooks descreve a si própria, é possível que Tiana tenha “nascido com ‘cabelo bom’ – um cabelo fino, quase liso –, não suficientemente bom, mas ainda assim era bom. Um cabelo que não tinha o ‘pé na senzala’, não tinha carapinha, essa parte na nuca onde o pente quente não consegue alisar” (HOOKS, 2005, p. 1).

A discussão sobre os cabelos dos/as negros/as é um assunto de relevância, visto que recorrentemente os cabelos crespos são alvo de piadinhas, ironias e comentários pejorativos. Entendemos que cabelo negro usado no estilo *black* vai muito além de um penteado, pois historicamente esteve ligado às coisas feias, sujas e/ou “subversivas”. Nas décadas de 1960 e 1970, o movimento negro americano passou a utilizá-lo como símbolo antirracista de luta – os/as negros/as assumiram e vestiram o *black power* como uma coroa, ou seja, um ato de aceitação e empoderamento; a exemplo a filósofa norte-americana Angela Davis<sup>78</sup> foi um dos grandes nomes do movimento “black power” dentro do feminismo negro. Em outras palavras,

---

<sup>77</sup>O Corte Chanel surgiu em 1918 com a estilista Coco Chanel. A história conta que a francesa queimou o cabelo por acidente e sem ter alternativas, foi preciso fazer um corte de cabelo curto e reto. Entretanto, o corte caiu nas graças femininas como símbolo de rebeldia. Disponível em : [https://www.segredosdesalao.com.br/noticia/cabelo-bob-e-um-icone-feminista-ha-mais-de-100-anos-conheca-a-historia-por-tras-do-corte-que-e-tendencia\\_a12572/1](https://www.segredosdesalao.com.br/noticia/cabelo-bob-e-um-icone-feminista-ha-mais-de-100-anos-conheca-a-historia-por-tras-do-corte-que-e-tendencia_a12572/1). Acesso em: 28 mar. 2021.

<sup>78</sup>A militante Angela Davis, com seu cabelo *black power*, ficou mundialmente conhecida por um cartaz, divulgado pelo FBI como “procurada” dos EUA, por meio do qual acabou sendo perseguida, acusada de terrorista e presa na década de 1970. Entretanto, seu nome ganhou notoriedade e popularidade como liderança feminina negra, o que mobilizou manifestações e ativistas com a campanha “Libertem Angela Davis” (“Free Angela Davis”).

os cabelos não alisados e utilizados no estilo *black* foram uma forma de resistência ao padrão branco hegemônico.

Nesse sentido, a representação de Tiana com cabelos presos e levemente ondulados pode ser entendida como uma tentativa de impor e naturalizar a branquitude e reproduzir a opressão racial, invisibilizando os corpos negros perante a sociedade (FOUCAULT, 1987). Nesse ínterim, a princesa negra da Disney não aparece com os cabelos soltos em nenhuma cena e muito menos em um estilo *black*; seus cabelos estão sempre puxados e amarrados, porque “[...] aos olhos de muita gente branca e outras não negras, o *black* parece palha de aço ou um casco [...]” (HOOKS, 2005, p. 2). Assim, em nossa cultura de dominação capitalista, o cinema aparece como mais um mecanismo de poder para incentivar a imitação da aparência do branco dominante (HOOKS, 2005). Portanto, são necessários olhos atentos e críticos para compreender esse processo de opressão negra, assim como, notar a sutileza das transformações físicas introduzidas pelas antiprincesas: Merida (Figura 15) seguida por Moana (Figura 16).

FIGURA 15 – Cabelo de Merida



Fonte: Print do filme: VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, color.

A Figura 15 apresenta Merida, do filme Valente (2012), que, conforme já dito, pode ser conceituada como uma antiprincesa do século XXI. Nessa cena de maior empoderamento do filme, Merida tira o capuz que cobria suas madeixas e revela com seus cabelos ruivos, longos, cacheados e volumosos, declarando que vai lutar por si mesma e/ou por seus direitos. Merida, ao contrário de Tiana, apresenta os cabelos soltos ao vento durante todo o filme, exceção quando a sua mãe a penteia e coloca-lhe uma capa na cabeça para contê-la (ou conter seus



cabelos e docilizá-la). Merida, por sua vez, recusa que seu corpo seja docilizado, e, por isso, reclama dos regimes de verdade a ela impostos (negação à tentativa de lhe domarem o próprio corpo e seus cabelos volumosos em vestimentas próprias, assim como seus comportamentos a partir das tradições familiares impostas); ela quer liberdade perante a imposição de regras sociais e dos padrões normativos.

Com essa postura, a antiprincesa consegue atingir seu objetivo e conquista o direito de recusar o casamento arranjado pela família. Em sintonia e em resposta ao rompimento de paradigmas, até sua mãe, a rainha Elionor, no final do filme, inova seu visual e desamarra a fita do seu cabelo e o parcialmente deixa solto, “[...] simbolizando que ela também se libertou um pouco das amarras dos costumes sociais [...]” (MÜLLER, 2015, p. 65). Portanto, Merida é a primeira princesa Disney que expõe seus cabelos não lisos e volumosos como símbolo da resistência feminina.

FIGURA 16 – Cabelo de Moana



Fonte: Print do filme: MOANA: um mar de aventuras. Direção: John Musker e Ron Clement. Produção: Osnat Shurer. Califórnia: Walt Disney Pictures, 2016. 103 min, color.

Da mesma forma que Merida, Moana também é uma antiprincesa com cabelos crespos, longos, ondulados, volumosos e soltos. Na Figura 16, Moana aparece descabelada, boquiaberta, suja de areia, bem diferente das princesas clássicas (BREder, 2013) - com seus cabelos lisos e impecavelmente penteados. A indígena assemelha-se mais às pessoas comuns, demonstrando-se atrapalhada e desajeitada, assim como uma de suas principais características é a espontaneidade. Inclusive, para enfatizar esse aspecto de naturalidade, seus cabelos aparecem diversas vezes com o aspecto molhado, em contraste com a princesa Ariel, do filme *A Pequena Sereia* (1989), que mesmo quando vivia no mar apresentava seus cabelos impecavelmente alinhados.

Outra análise relevante é em relação ao semideus Maui: apresenta sua cabeleira crespa, ondulada e solta, na altura dos ombros; Maui é um personagem anti-herói, que rompe com os estereótipos de gênero de que masculinidade e/ou feminilidade estão ligadas com o comprimento dos cabelos. Posto isso, assumir os cabelos crespos, tanto para homens quanto para mulheres, é assumir a sua ancestralidade. Especialmente, no caso de Moana, que se constitui como protagonista da história, representando mulheres além de mocinhas, mas, sim, verdadeiras heroínas da sua história, pois ela não esperou pacientemente por um homem que mudasse seu destino, mas foi atrás da mudança da história de toda a sua comunidade visando ao bem de todos/as, e isso, sem dúvida, também denota um símbolo de resistência ao patriarcado, que invisibilizou e silenciou mulheres ao longo da história.

Em suma, dentre os quatro filmes selecionados, a princesa moderna Mulan é a única que apresenta cabelos lisos, porém a emancipação de Mulan está representada no processo de corte deles, que simboliza a ruptura com o padrão feminino a ser seguido. Tiana é uma princesa moderna e negra norte-americana do século XX que sonha acordada com sua emancipação profissional e em seus sonhos apresenta cabelos alisados e curtos (estilo melindrosa); em controvérsia, mantém seus cabelos levemente ondulados sempre presos como tentativa de invisibilizar a beleza afro, demonstrando falta de consciência racial. Em contrapartida, as antiprincesas Merida e Moana apresentam suas cabeleiras longas, cacheadas, esvoaçantes, volumosas bem livres ao vento como mecanismo de representação da luta em prol do empoderamento feminino.

### **3.4 Mito do casamento: príncipe romântico e salvacionista**

Assim como os cabelos, outra característica marcante do universo das princesas é o casamento. Em consonância, essa é a síntese do final da maioria das histórias de princesas: ‘era uma vez uma linda princesa que se casou com um príncipe encantado e eles viveram felizes para sempre’. Reflete a crença de que a união heteronormativa seria o fim do problema de todas as mulheres. Mas não é bem assim. Segundo Bloch (1995), o amor romântico é uma invenção, pois a história do casamento advém de tratados medievais negociados entre as famílias. Por conseguinte, também é uma invenção da sociedade patriarcal as histórias romantizadas e estigmatizadas, nas quais há o aparecimento do príncipe encantado salvador da princesa indefesa; na verdade, essas histórias reforçam o patriarcalismo e erroneamente vinculam que a mulher deve esperar paciente e esperançosamente por um casamento (ou príncipe) e a formação de uma família:

A história do casamento começa com a projeção em um lar e em uma futura família. A família é uma instituição social bastante antiga, que ganhou, ao longo da história, significações diferenciadas. Contudo, pressupõe como características essenciais, a mútua proteção e a segurança. De agrupamento primitivo que lutava pela subsistência, este relacionamento grupal passou a ser sinônimo de ligação por laços afetivos, e que desenvolve em seus membros um forte sentimento de pertença, independentemente de sua ligação sanguínea. (MARIZ, 2017, p. 78).

Porém, o que não se conta nessas histórias de contos de fadas são os subsequentes desajustes frutos de enfermidades, desentendimentos conjugais e dificuldades financeiras, além da eventual chegada dos/as filhos/as. Deste modo, esse agrupamento consolidado pelo patriarcado é um bom negócio para os homens, pois passam a ter quem os serve: aquela que cuida da casa, de suas coisas, de suas roupas, de sua comida e dos/das seus/suas filhos/filhas. No sistema patriarcal, o homem é o provedor e a mulher a cuidadora do lar; cabe a ele convencê-la de que a união será um conto de fadas! Entretanto, há tempos que a revolução feminista descortinou que as coisas não são tão simplistas ou que as mulheres querem - e podem - mais.

A exemplo, em 1963 publicou-se uma obra feminista que se afirmava “[...] não podemos continuar a ignorar essa voz íntima da mulher, que diz ‘quero algo mais que meu marido, meus filhos e minha casa [...]’” (FRIEDAN, 1971, p. 31) - lembrando que essa queixa de buscarem novos horizontes era das mulheres burguesas, visto que as mulheres pobres sempre trabalharam para sobreviver, foram exploradas, ou até mesmo, escravizadas ao longo da história. Entretanto, foi um passo importante para que as categorias homem e mulher passassem a aproximar seus espaços de poder. Deste modo, paulatinamente, a figura feminina associada à passividade foi perdendo espaço e a expressão “lugar de mulher é onde ela quiser” foi ganhando cada vez mais força. As mulheres passaram a ampliar seus espaços na vida acadêmica, nos cargos de chefia, na política e outros; o casamento deixou de ser a única opção de realização pessoal e segurança às mulheres, ainda assim, em respeito àquelas que continuaram optando pela união matrimonial, cuidados ao lar e aos/às filhos/as. Esse fenômeno fruto da revolução feminista também trouxe reflexos de comportamentos nas telinhas do cinema.

No *corpus* documental analisado, conforme o Quadro 3, o final feliz associado ao casamento não é mais a marca das princesas remanescentes, mas sim é a ausência deste. A exceção foi Tiana, a moça pobre e negra, que, em virtude do seu casamento com o príncipe Naveen, se tornou uma princesa; todavia não há casamento com Mulan, Merida ou Moana. Ainda, é possível notar que unicamente no filme Moana (2016) não há expectativa de que a protagonista se case, sendo que a questão do matrimônio não é nem citada no enredo; essa não seria nem a preocupação de Moana e/ou cobrança familiar perante a sociedade. Em contrapartida, espera-se que ela seja a chefe da aldeia e a governe, ou seja, seja uma jovem

emancipada que lidere homens e mulheres. Cabe perceber que aqui pautas dos movimentos feministas mudaram os rumos do atual enredo, o qual foi construído dando voz, vez e lugar à princesa moderna e/ou antiprincesas.

QUADRO 3 - Casamento

<b>Princesas e suas características</b>	<b>Mulan</b>	<b>Tiana</b>	<b>Merida</b>	<b>Moana</b>
O que era esperado socialmente da protagonista?	Casar-se	Casar-se	Casar-se	Ser a chefe da aldeia e governá-la
Houve casamento na história?	Não	Sim	Não	Não

Fonte: Elaboração própria.

Nesse sentido, observa-se que essa dissociação da princesa remanescente ao casamento é uma tendência recente dos filmes animados da Disney, pois, anteriormente, o casamento era o único final feliz possível para essas princesas. Todavia, “[...] a partir de novas condições de produção, em uma época marcada pela consolidação de lutas pelo empoderamento feminino, as reatualizações fílmicas dessas histórias, neste século, não se encaixam mais, em sua maioria, nesse padrão de final feliz [...]” (PONTES, 2018, p. 61). Essa dissociação da ideia de princesa Disney ao matrimônio teve início com o filme *Pocahontas* (1995), no qual a nativa americana, mesmo apaixonada, escolheu honrar e permanecer com seu povo a ir para a Europa juntamente com o seu príncipe inglês loiro e de olhos azuis John Smith. Deste modo, *Pocahontas* foi a primeira princesa que não teve seu final vinculado ao casamento. Entretanto, nesse caso, analisamos que a ausência do final feliz se dá também em virtude da diferença racial entre eles, ou seja, é veiculada à ideia preconceituosa do amor impossível em decorrência da diferença entre os povos (uma ameríndia e um europeu).

Em *Mulan* (1998), a protagonista inicia o filme preparando-se para encontrar um par e honrar a família, apesar de ter consciência que nos padrões sociais exigidos “a perfeita esposa jamais vou ser, ou perfeita filha”<sup>79</sup> (MULAN, 1998), de modo que, “talvez tenha que me transformar”<sup>80</sup>; e nessa transformação é possível associarmos com o “tornar-se mulher” de Beauvoir (2009), pois não se nasce da forma que a sociedade exige. Nesse trecho, ainda observamos que *Mulan* não está preocupada em agradar a si mesma, mas, sim, atender os modos e costumes que o gênero lhe impõe socialmente. Assim como, quando a avó resmunga “[...] traz pra casa uma

<sup>79</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Imagem. (MULAN, 1998).

<sup>80</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: WILDER, Matthew. Imagem. (MULAN, 1998).

espada! Deveria ter trazido um homem” (MULAN, 1998), fica implícito o pensamento patriarcal - representado pela avó - de que o que se espera de um homem é ser valente, guerreiro e forte, enquanto que de uma mulher se espera apenas que encontre um homem para casar-se (Figura 17).

FIGURA 17 – Sequência: reencontro Li Shang e Mulan



Fonte: Prints do filme: MULAN. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, color.

Porém, conforme a Figura 17, o filme *Mulan* (1998) resolve esse impasse quando Li Shang, após o fim da guerra, procura Mulan, na casa de seus familiares - com a desculpa de devolver-lhe o capacete -, deixando a todos/as da família surpresos/as levando os/as espectadores/as à ideia de que haveria em um futuro a formação do par romântico<sup>81</sup> e possível casamento. Apesar de não ter havido casamento no filme, fica implícito que ainda haveria a união do casal<sup>82</sup> em um futuro próximo em uma nítida demonstração de que não houve na história o rompimento com a ideia patriarcal de que casamento é sinônimo de realização plena de uma mulher, ou, ainda, que a mulher pode até não precisar vincular essa correlação, mas cabe ao homem não deixar que essa vinculação seja totalmente rompida. Porém, apesar dos questionamentos apresentados, isso não muda que Mulan foi pioneira em romper com padrões vigentes e remodelar a história das princesas Disney.

No caso do filme *A Princesa e o Sapo* (2009), há o reforço do estereótipo de que a mulher só teria a felicidade plena caso conquistasse um príncipe e a salvasse. Para tanto, Tiana foi ensinada pelos pais a uma excelente esposa: exímia cozinheira e capaz de desenvolver uma

<sup>81</sup>É possível observar que o general Li Shang foi se apaixonando por Mulan enquanto ela ainda estava vestida de soldado e atendida pelo nome de Ping, o que demonstra um indício de empoderamento da representação trans. Porém, de acordo com LIMBACH (2013), o filme apropria-se da desconstrução dos limites de gênero provocada pelo travestimento somente para fortalecer os papéis de gênero já estabelecidos pela heteronormatividade. Ver: Limbach (2013).

<sup>82</sup>No filme “*Mulan 2 – A Lenda Continua*”, lançado oficialmente em 3 de novembro de 2004, essa hipótese de final feliz é concretizada com o casamento dos protagonistas da história (Mulan e Li Shang). (MULAN 2, 2004).

multiplicidade de atividades simultâneas. Eudora, a mãe de Tiana, chega a pedir que a filha deixe de buscar a emancipação profissional e de sonhar tão alto como seu pai, assim como dedique-se a encontrar um amor e com as exigências sociais do gênero feminino: “Seu pai pode não ter chegado onde ele queria, mas ele tinha algo melhor: ele tinha amor! É isso que eu quero pra você, querida! Que conheça seu príncipe encantando, dance com ele e sejam sempre felizes [...]. Quero netinhos para cuidar!” (A PRINCESA..., 2009). Ou seja, mais uma vez encontramos o discurso patriarcal de que a preocupação genuína da mulher deveria resumir-se ao marido e cuidar de seus/as filhos/as.

Outra situação observada é quanto ao “beijo do amor verdadeiro”. Como já dito, as princesas clássicas (BREDER, 2013) dedicavam sua vida a esperar pelo príncipe encantado e a partir do momento em que ganhavam um beijo do galã desconhecido, suas vidas mudavam para sempre (é o caso de Branca de Neve e Aurora – a Bela Adormecida). O interessante é que ocorre o contrário com Tiana: o príncipe-sapo Naveen pede ajuda a ela por meio de um beijo; ela, por sua vez, apesar de julgar a ideia repugnante, resolve ajudá-lo a quebrar o feitiço e o beija. Todavia, em *A Princesa e o Sapo* (2009), o ato de nobreza da jovem mulher pobre e negra - em ajudar um desconhecido, beijando-o – não teve a mesma consequência: a partir de então, Tiana foi transformada em uma rã, e, assim, juntos começam a aventura de retornarem à forma humana (a história fílmica justifica que o feitiço não teve êxito no primeiro beijo porque Tiana nem estava apaixonada por Naveen e nem era uma legítima princesa) (Figura 18).

FIGURA 18 – Sequência: casamento de Tiana



Fonte: Prints do filme: *A PRINCESA e o sapo*. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

Porém, ao longo do filme ocorrem muitas peripécias até que Tiana e Naveen, com a ajuda da sacerdotisa Mama Odie vão “cavando mais até o fundo”<sup>83</sup> (A PRINCESA..., 2009) até descobrirem seus reais sentimentos, quem realmente são e o que é importante na vida (no caso do enredo, quem você tem ao seu lado); então, veem-se apaixonados e decidem se casar. Conforme Figura 18, ocorrem dois casamentos: um com os animais, no pântano, já que a negra

<sup>83</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: NEWMAN, Randy. Cavando mais fundo. (A PRINCESA..., 2009).

é vista como um ser sexualizado e irracional (LUGONES, 2014); neste casamento ocorre o beijo verdadeiramente apaixonado entre o sapo e a rã, e por esse amor construído entre eles, o feitiço é quebrado; assim Naveen transforma Tiana na primeira princesa negra da Disney. Na sequência, ocorre o outro casamento na presença dos humanos, com outro figurino e na igreja – visto que o poder pastoral é uma das maneiras eficientes de docilizar os corpos (FOUCAULT, 1987).

Deste modo, é concretizado o casamento entre Tiana e o príncipe Naveen, porém, o que a difere das demais princesas clássicas (BREDEK, 2013) é que ela não se apaixonou à primeira vista por um homem desconhecido, romântico, gentil e salvador - em contraste com sua melhor amiga Charlotte, que tinha o sonho de se realizar casando com um príncipe rico, bonito e viver como uma princesa “feliz para sempre”. Também, há a diferença de que a relação entre Tiana e Naveen foi sendo construída diariamente, rompendo o mito do amor romântico e de príncipe como um homem rico, gentil e perfeito, já que ao longo da trama foram sendo apresentadas características de Naveen como um príncipe negro, egocêntrico, falido e que buscava o casamento com uma moça rica para não precisar trabalhar; porém o processo de associação do negro a um ser preguiçoso e repleto de falhas de caráter é histórico, e reflete o discurso dominante da branquitude, em menosprezo à negritude.

Também, a partir de uma análise crítica fica subentendido que casamentos na realeza são evitados entre classes discrepantes, ainda mais se tratando de uma mulher negra (HOOK, 2015), como foi o caso do recente casamento real do príncipe inglês com a feminista norte-americana, negra e menos abastada Meghan Markle<sup>84</sup>; quando esses casos ocorrem protocolos são desconstruídos e tradições são quebradas. Apesar de que viver um legítimo conto de fadas não estava explícito nos planos de Tiana e seu objetivo principal sempre foi abrir seu próprio restaurante. Mesmo assim, analisa-se que o casamento entre Tiana e Naveen foi uma completude para a sua felicidade, mas não o foco principal da história na versão fílmica.

Em contraposição, o filme *Valente* (2012) é aquele no qual há discursos enfáticos de dissociação da ideia de princesa e seu respectivo casamento, já que Merida é a primeira princesa que ousa romper drasticamente com o padrão clássico de final feliz de suas antecessoras. Ao descobrir que estava prometida ao casamento a um dos filhos dos três clãs vizinhos, utilizou o seu poder real para resistir às regras familiares, renegou a ideia de ser uma mulher dada como prêmio a um homem e rebelou-se, conforme diálogo entre ela e a mãe:

---

<sup>84</sup>QUEM É MEGHAN MARKLE? A trajetória da atriz americana que se casa com o príncipe Harry neste sábado (Reportagem de 18/5/2018). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-44176161> . Acesso em: 2 abr. 2021.

Elinor: Merida, foi para isso que se preparou toda a sua vida!

Merida: Não, foi para isso que você me preparou toda a minha vida. Eu não vou aceitar isso! Não pode me obrigar! [...]

Elinor: Merida, é um casamento. Isso não é o fim do mundo! (VALENTE, 2012).

Para enaltecer esse contraste, o filme apresenta duas gerações distintas de princesas: a mãe Elinor, que representa as mulheres que cumprem sem questionar às atribuições de gênero que a sociedade patriarcal lhe impõe, e almejam a continuidade das tradições, e em contrapartida, a jovem filha princesa Merida, que rebeldemente transgride as normativas que lhe foram impostas e luta pela liberdade das suas próprias escolhas. O trecho a seguir, extraído do diálogo indireto entre mãe e filha - ocorrido em diferentes ambientações em virtude da dificuldade de comunicação entre elas -, é claro para exemplificar a diferença de opiniões e pensamento entre as duas gerações:

Elinor: Merida, todo esse trabalho, todo esse tempo gasto, preparando você, ensinando você, dando a você tudo o que nós nunca tivemos... Eu preciso saber: o que é que você espera de nós?

Merida: Cancelem essa reunião, ué! Iria matá-los? Você é a rainha, pode dizer aos lordes que a princesa não está pronta para isso. Na verdade, ela pode não estar pronta nunca, então é isso, bom dia para vocês, esperamos as suas declarações de guerra ao amanhecer.

Elinor: Eu entendo que tudo isso pareça injusto. Eu mesma tinha reservas quanto ao meu noivado, mas não podemos fugir do que somos, filha.

Merida: Eu não quero que a minha vida acabe. Quero minha liberdade.

Elinor: Mas você estaria disposta a pagar o preço que a sua liberdade custaria?

Merida: Eu não estou fazendo isso para magoar você.

Elinor: Merida, se tentasse ver o que eu faço. Eu faço tudo por amor.

Merida: Mas é a minha vida e... Eu não tô pronta.

Elinor: Acho que entenderá se você....

Merida: Acho que eu posso fazer você entender, é só você...

Elinor e Merida: ...escutar.

Merida: Eu juro [...] isso não vai acontecer comigo! Não se eu puder impedir. (VALENTE, 2012).

Deste modo, Merida resiste ao casamento imposto pela família. Elinor, por sua vez, orienta a filha a perceber que em consequência dos seus atos insanos uma guerra poderia ser eclodida entre os clãs, mas sem sucesso. Diante da resistência da filha, Elinor reafirma “Você é uma princesa e eu espero que você aja como tal” (VALENTE, 2012), e, assim, o conflito entre



mãe e filha se delonga durante todo o enredo, chegando ao ponto de Merida, com a ajuda de uma feiticeira, transformar a mãe em urso - e assim como ocorreu com Tiana, mais uma vez a mulher é transformada em animal (LUGONES, 2014) - até que elas - em sororidade feminina - se ouvem, se entendem, se perdoam e se unem em conclusão à ideia do noivado:

Merida: Eu decidi fazer o que é certo e quebrar a tradição. Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu, que nós estamos livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos corações e encontrar o amor no tempo certo. A rainha e eu passamos a decisão a vocês milordes. Poderiam nossos jovens escolher por si mesmos quem irão amar? (VALENTE, 2012).

Irrefutavelmente, os filhos dos lordes, seus pretendentes, concordam com Merida: “Isso é uma ideia grandiosa... Dar a nós o direito de escolhermos nosso destino!” (VALENTE, 2012) e refutam seus respectivos pais sobre o casamento arranjado em nome da tradição “Mas eu não a escolhi... A ideia foi sua!” (VALENTE, 2012). Então fica decidido que aos jovens - homens e mulheres -, cabem escolher seu próprio destino. Assim, cai por terra o casamento heteronormativo como imposição inegociável, natural e cristalizada de gênero, ou seja, enquanto “[...] 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 de uma substância, de uma classe natural de ser [...]” (BUTLER, 2003, p. 59).

Após Merida romper com o ideal de “boa mulher” (BEAUVOIR, 2009), é a vez de Moana. No filme *Moana – um Mar de Aventuras* (2016), a temática de casamento heteronormativo não é o foco do enredo, revelando que o mito do amor romântico foi de vez rompido no padrão das princesas Disney como construção da identidade feminina, visto que a história não possui nenhum príncipe encantado e/ou interesse romântico por parte da antiprincesa. Ela enfrenta seus medos, desafios em busca de cumprir sua missão, distanciando-se do perfil de princesa que precisa ser salva. A busca constante de Moana é encontrar a si mesma, o seu lugar.

O que observamos é uma amizade entre Moana, a escolhida pelo oceano para devolver o coração da deusa Te Fiti, e o semideus Maui, que o teria roubado há 1.000 anos. De início, Maui não tem interesse em ajudá-la, mas Moana muito astuta e persistente vai convencendo-o a acompanhá-la em sua aventura. O semideus, por sua vez, chega a desprezá-la e ridicularizá-la quanto ao gênero, ironizando “Então, filhinha do chefe... Você não devia estar na aldeia cuidando os bebês?” (VALENTE, 2012), aproximando-a do perfil “esposa-mãe-dona-de-casa”. Isso ocorre porque Moana foge à norma patriarcal em que uma mulher deve ser um corpo delicado; ela é a heroína que protege seu povo ao invés de ser protegida por um homem: veleja, escala montanhas, enfrenta monstros e luta tendo como arma um remo; tradicionalmente, esse

tipo de comportamento é ligado ao estereótipo masculino, visto que mudanças nos estereótipos de gênero estão à vista.

É importante ressaltar que o que se discute aqui não é o estereótipo de que uma mulher ou princesa feminista não deve se casar – e não há nada de retrógrado nisso - o importante que as escolhas sejam respeitadas, e não impostas. O que estamos discutindo que o casamento deve ser uma opção às mulheres, mas nunca uma obrigação imposta socialmente e/ou pela família, mas isso também não é novidade, visto que desde o final da década de 1970 (e início de 1980), as escritoras Ana Maria Machado e Ruth Rocha nos apresentaram obras infantis nos quais a princesa também não se casa<sup>85</sup>. Assim, o que nos importa aqui são os finais alternativos da Disney perante o casamento.

### **3.5 Final feliz empoderado: princesas que decidem suas próprias escolhas**

Conforme exposto anteriormente, as histórias tradicionais de princesas associam seus finais felizes à menina-mulher que espera pacientemente o príncipe encantado; eles/elas se casam, recebem a benção matrimonial e “vivem felizes para sempre”. Essa crença expressa nas histórias de princesas é resultado da sociedade patriarcal, que, com o apoio do poder pastoral, cria corpos femininos dóceis, disciplinados e sexualmente controlados. Deste modo, a princesa ou mocinha que se tornou princesa (após vencer todas as provas que lhe foram impostas) recebe seu triunfo na sociedade patriarcal: conquista um príncipe e seu casamento – ou seja, nesse discurso está implícito a ideia de que sem um homem, a mulher jamais encontraria a sua felicidade eterna (MENDES, 2000).

Assim, conforme o Quadro 4, observamos que o final feliz fílmico associado ao matrimônio ocorre somente com princesa Tiana, enquanto Mulan, Merida e Moana têm finais alternativos ligados aos seus grandes feitos, às conquistas pessoais e coletivas, dando ares de empoderamento e sororidade feminina. Porém, contraditoriamente, podemos analisar que há, no *corpus* documental selecionado, o discurso capitalista e liberal de que as mulheres precisam lutar para conquistarem – como as princesas que lutaram para salvar seu país ou aldeia, abrir o próprio negócio, tornar-se chefe e/ou lutar por seus direitos. A exemplo, Merida afirma “Alguns dizem que o destino está além do nosso controle, que não escolhemos nossa sina...” (VALENTE, 2012), e sequencialmente, a antiprincesa anuncia uma mensagem meritocrática (própria dos seus produtores norte-americanos) como um regime de verdade: seja valente,

---

<sup>85</sup>Sugestões de livros infantis nos quais a princesa não se casa: “Histórias meio ao contrário” (Ana Maria Machado, 1978) e “Procurando firme” (Ruth Rocha, 1984).

resista e lute para alcançá-lo, ou seja, quem não alcançar é porque não lutou tudo o que podia ou precisava; e essa ideias está presente nas demais princesas.

QUADRO 4 – Conquistas das protagonistas fílmicas

<b>Princesas e suas características</b>	<b>Mulan</b>	<b>Tiana</b>	<b>Merida</b>	<b>Moana</b>
Quais foram as conquistas que mudaram o destino de cada uma das protagonistas fílmicas?	Salvou a China; Tornou-se uma heroína; Restaurou a honra de sua família	Abriu o próprio restaurante; Casou-se com um príncipe	Ressignificou/ reestabeleceu o relacionamento com a figura feminina da mãe; Fez uma nova tapeçaria; Lutou pelo direito de não aceitar um casamento imposto	Aprendeu a navegar além dos recifes; Restaurou o coração do lendário Te Fiti; Salvou a aldeia e tornou-se chefe

Fonte: Elaboração própria.

Em *Mulan* (1998), após disfarçar-se de soldado de guerra, a protagonista passa a progredir rapidamente com habilidades ditas do gênero masculino, torna-se um/a dos/as melhores no Exército Chinês e muda seu destino. Dentre os feitos, destaca-se que ela salva Li Shang de uma avalanche e resgata o imperador chinês dos hunos. Também, *Mulan* questiona as relações de gênero impostas aos homens e mulheres, rompendo o estereótipo de que mulheres não podem se igualar fisicamente aos homens ou que maquiagens e trajes entendidos como femininos não podem ser utilizados por soldados de guerra. Por fim, em virtude de habilidades e astúcia demonstradas, *Mulan* foi reconhecida como salvadora da China e consagrada uma heroína, tendo restaurada a honra de sua família, manchada por não ter conseguido um marido no início do filme. Deste modo, é interessante observar o discurso implícito de que é necessária uma causa muito justa e/ou justificativa incontestável para que uma mulher seja valorizada socialmente, mesmo não tendo se casado, como é o caso de *Mulan* que venceu o fardo de “salvar a China”.

No caso de *A Princesa e o Sapo* (2009), após a concretização do casamento, o príncipe Naveen ajuda *Tiana* a realizar seu maior sonho e/ou luta: o prédio é reformado e o restaurante inaugurado, agora com o nome “*Tiana’s Palace*” ou “*Palácio de Tiana*”. Desta forma, no filme a imagem de autorrealização feminina ainda é atrelada à existência de um homem e respectivo casamento. Ou seja, *Tiana* representa mulheres capazes de suportar uma rotina de múltiplas tarefas e sobrecargas - carreira, família e amor (MARIZ, 2017), mas que se completam a partir da existência do primeiro sexo – homem - e por isso que seriam o “segundo sexo” (BEAUVOIR, 2009). Assim, analisamos algumas contradições: a felicidade de *Tiana* não

estava ligada ao casamento, mas à luta para mudar seu destino e autorrealização profissional como uma justificativa para não estar à procura do seu príncipe encantado; nesse sentido, ao mesmo tempo que há um indício de rompimento da ideia de princesa atrelada ao um príncipe encantado, também, há a ideia de que a efetivada emancipação profissional da mulher, a completude feminina, seria o encontro de um par heteronormativo.

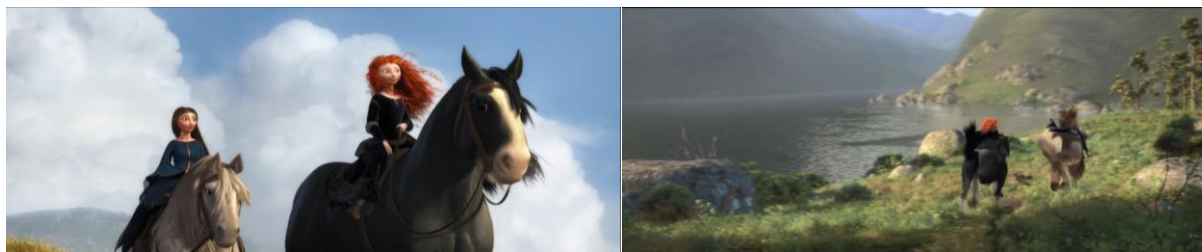
No filme *Valente* (2012), Merida assume o lugar de heroína e protagonista da sua história. Não há a figura do príncipe valente e salvador, mas sim três pretendentes que mais se aparentavam com caricaturas masculinas - cômicas e nada galantes. A princesa ciente de que apresentava mais habilidades com arco e flecha do que seus três pretendentes juntos, muda as regras da competição e desafia: “Eu sou Merida, primogênita descendente do clã Dun Broch, e pela minha própria mão eu vou lutar” (VALENTE, 2012). Segundo Kaplan (1995), Merida representa a mulher contemporânea, euro-americana e não submissa, especialmente aos homens, que luta por seus ideais. Entendendo gênero como “[...] a 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 de uma substância, de uma classe natural de ser [...]” (BUTLER, 2003, p. 59).

Merida é a protagonista que vem romper com o modelo patriarcal e suas respectivas relações sociais de poder. A história de Merida é oposta aos clássicos que a Disney havia feito antes; Merida não é uma princesa tradicional, passiva e dócil, mas sim rebelde, que luta por seus direitos, no caso, luta pelo direito de se livrar de um casamento, ao invés de provar que é digna dele e/ou de um príncipe, assim como luta pelo direito dos seus pretendentes escolherem quando e com quem querem se casar, e não a gosto de acordos familiares como um troféu de uma competição.

Deste modo, Merida é a primeira princesa que não tem um relacionamento amoroso ao longo do filme. Ainda, conforme a Figura 19, contrapondo ao típico padrão dos filmes hollywoodianos, é a heroína quem encerra a produção cinematográfica, cavalgando e lançando-se ao horizonte (LOURO, 2008a), mas, nesse caso, em companhia da mãe. Portanto, além da questão da recusa em ser dada como prêmio a pretendentes desconhecidos, Merida também ressignificou e reestabeleceu o relacionamento com a figura feminina da mãe, demonstrando a sororidade feminina e que mulheres não devem ser rivais, mas que juntas podem reconstruir relações de submissão, seja entre mãe/filha ou entre homem/mulher. Por fim, Merida deixa como mensagem aos/às espectadores/as a necessidade de lutarmos pela liberdade, destino e livre-arbítrio, tanto rompendo com a passividade das princesas anteriores, quanto instigando a uma luta incessante para vencer suas dificuldades (pessoais, familiares, financeiras, comportamentais e outros): “Nosso destino vive

dentro de nós... você só precisa ser valente o bastante para vê-lo" (VALENTE, 2012). Deste modo, sem dúvida, Merida se consolida como uma princesa inovadora e empoderada.

FIGURA 19 – Mosaico: final de Merida



Fonte: Prints do filme: VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, color.

Assim como Merida, Moana não finaliza a história com nenhum par romântico e o enredo não é baseado na figura de um príncipe encantado e/ou par romântico, mas investe no empoderamento feminino. O primeiro ponto de destaque é que a protagonista rompe com o estereótipo de princesa, afirmando “Não sou princesa” (MOANA, 2016) no filme Moana – um Mar de aventuras (2016). Inclusive, quebrando os protocolos das princesas antecessoras, não houve um evento específico para a coroação de Moana na franquia Disney Princesa, mas ela foi sendo introduzida lentamente aos produtos da franquia, até ser incluída oficialmente como a membra em 2019, ou seja, três anos após o lançamento do filme.

Outro ponto importante é que Moana é uma heroína em ação que sai solitária de sua aldeia em viagem pelos mares e muda o destino de todos/as. Em sua jornada encontra o semideus Maui; ele, por sua vez, acredita que Moana seja uma de suas fãs humanas, mas ela esbraveja “Você não é meu herói e eu não estou aqui para ganhar um autógrafo” (MOANA, 2016), ou seja, para ela não tem importância a figura dos heróis e príncipes idealizados das histórias antecessoras. Destarte, Maui precisou romper preconceitos arraigados e seu egocentrismo, reconhecendo que na verdade Moana era a mocinha corajosa e heroína desta aventura, escolhida para cumprir a missão de devolver o coração de Te Fiti, capaz de aprender os segredos da navegação, tornar-se uma exímia viajante como seus descendentes, enfrentar monstros terríveis (inclusive dentro de si mesma) e que sem ela não seria possível Maui ter recuperado o seu poderoso anzol (objeto simbólico dos deuses que lhe dava superpoderes).

Deste modo, conforme a Figura 20, após cumprir sua missão e retornar à aldeia, Moana também assume seu lugar na aldeia. Para tanto, pega uma concha nas mãos e vai ao santuário da aldeia, no topo da montanha, conforme a imagem central do mosaico; neste, há um monte de pedras que foram sendo colocadas sucessivamente por seus antepassados como elemento

simbólico dos chefes-homens da aldeia. É interessante que do topo da montanha, o(a) chefe da aldeia pode fazer a vigilância total da ilha, e, portanto, se associarmos com o panóptico descrito por Foucault, “cada um de acordo com o seu lugar, é vigiado por todos ou por alguns outros; trata-se de um aparelho de desconfiança total e circulante, pois não existe ponto absoluto” (FOUCAULT, 1998, p 221).

FIGURA 20 – Mosaico: final de Moana



Fonte: Prints do filme: MOANA: um mar de aventuras. Direção: John Musker e Ron Clement. Produção: Osnat Shurer. Califórnia: Walt Disney Pictures, 2016. 103 min, color.

Essa é a novidade: a partir desse ato simbólico, agora é Moana, representante feminina, quem assume esse poder de vigilância e controle, dando o entendimento de pareamento de poderes: em determinados momentos, os homens tiveram o poder, assim como as mulheres também o terão, e, sucessivamente, em relações circulares de poder. Nessas cenas selecionadas aparece mais uma inovação da antiprincesa Moana: ela coloca em cima das pedras empilhadas dos ancestrais, no alto da montanha, uma concha em tons rosados e esse foi um dos seus atos de maior representação feminina, visto que assim como outros tantos elementos (tais como uma maçã cortada ao meio ou uma rosa), a concha por seu formato ovalar com orifício central é um dos símbolos da genitália feminina<sup>86</sup>. Assim, a partir desse gesto metafórico associado à última imagem do mosaico, na qual Moana aparece com uma roupa e uma coroa de flores na cabeça, as duas em tons avermelhados<sup>87</sup>, observa-se que a jovem dos cabelos volumosos e ávida por liberdade alcançou o destino que procurava – a maturidade e o empoderamento feminino – tornando-se a nova chefe da aldeia e a primeira mulher a ocupar essa posição na sua descendência.

Em relação a si mesma, além de romper estereótipos, a maior conquista de Moana foi descobrir quem era: “Encarei meus medos e o que eu tinha mesmo que aprender [...] Eu me encontrei. Agora eu sei: eu sou Moana”<sup>88</sup> (MOANA, 2016). Outra observação notável é que os

<sup>86</sup>Ver outros exemplos de representação da genitália feminina no vídeo “Viva la vulva”. Disponível em: [https://youtu.be/0k\\_4WloY6Y](https://youtu.be/0k_4WloY6Y). Acesso em: 10 abr. 2021.

<sup>87</sup>A cor vermelha evoca emoções violentas e sexuais, como a menstruação – acontecimento físico que marca o começo da maturidade sexual da mulher (BETTELHEIM, 2002).

conflitos da aldeia foram todos resolvidos por ela, a partir de sua coragem e enfrentamento às regras imposta pelo pai. Deste modo, Moana mostrou ser capaz de liderar a aldeia do seu jeito e exercer a função de liderança até melhor do que quando era exercida nos moldes dos patriarcas da família. Portanto, Moana, como salvadora da tribo, rompeu com a tradição patriarcal de submissão aos homens da casa (seja pai, marido, irmão - ou até mesmo os próprios filhos) e que a mulher pode assumir o lugar que quiser.

Ainda vale ressaltar que as quatro princesas remanescentes aqui estudadas foram heroínas nas suas histórias e seguiram a jornada do herói<sup>89</sup> (ou monomito) estudada em ‘O herói de mil faces’ pelo mitologista Joseph Campbell (2007), adaptada e revisitada em ‘A Jornada do Escritor’ pelo roteirista Christopher Vogler (2015) e atualizada em ‘A jornada da heroína’ pela psicóloga junguiana Maureen Murdock (1990). Desse modo, apesar das adaptações, revisitações e divergências com a clássica obra de Campbell (2007) o que se observa é que, em todas as culturas humanas, se repete e continua sendo atualizada a jornada dos/das renomados/as heróis/heroínas nas narrativas ao longo dos séculos por meio dos contos, dos mitos e das demais histórias, e conseqüentemente, esse padrão continua sendo apropriado pelos/as cineastas como um modelo cíclico de sucessão de acontecimentos para a criação de personagens simbólicas e de destaque que culminam em reflexões sobre nossas próprias vidas.

Sintetizando nosso pensamento: conforme já foi visto ao longo deste capítulo, a princesa hegemônica, em linhas gerais, tem como estereótipo ser jovem, magra, ter cabelos lisos e perfeitamente penteados, ser pacienciosa, calada (ou silenciada), esperar por um príncipe salvador e/ou por um beijo romântico que mudará sua vida e seguir as tradições familiares como uma obrigação. É a história das princesas clássicas que após encontrarem seus príncipes “viveram felizes para sempre”. Assim, o princesamento de cada uma das personagens dos filmes animados analisados, atrelados à franquia Disney Princesa, tem sua respectiva justificativa: Mulan é uma princesa em virtude dos seus atos heroicos; Tiana, por casar com o príncipe Naveen; Merida, por nascer em berço real; e Moana, por ser filha de um chefe de uma aldeia nativo-indígena.

Em contraste, a partir de críticas dos movimentos feministas ao modelo educacional voltado às princesas, surgem transformações que culminam na construção das princesas

---

<sup>88</sup>Diálogo musicado retirado da trilha sonora: MANCINA, Mark; MIRANDA, Lin-Manuel; FOA’I, Operataia. Eu sou Moana (MOANA, 2016).

<sup>89</sup> “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito: Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas — forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007.p. 36).

modernas (no século XX), e avançam para as produções mais atualizadas das antiprincesas (século XXI) – aquelas que buscam romper com marcas ocidentais do patriarcalismo, não estão preocupadas com a reprodução dos padrões sociais e heteronormativos (em especial o casamento) ou com estereótipo de beleza; apresentam cabelos despenteados (de diferentes cores e formas); resistem às injustiças cristalizadas socialmente; reagem ao silenciamento imposto às mulheres; buscam ser como querem e lutam pela liberdade de escolher o que querem ser - inclusive se querem ser uma princesa, uma não princesa ou antiprincesa (FINK, 2019).

Deste modo, a própria franquia já não vem atrelando a coroação de uma nova princesa à efetiva existência de um príncipe na história (a exceção foi Tiana pelos motivos já justificados). Entretanto, possivelmente justificado pelo receio de perder o apoio das tradicionais famílias patriarcais e baixa nos lucrativos rendimentos com os filmes animados de princesas da Disney (destinados a um público de idade variadas com foco ao infantojuvenil) e com os produtos da franquia Disney Princesa (destinados especialmente às meninas de tenra idade), observamos que as transformações físicas e comportamentais das princesas Disney não denotam um rompimento com a cultura do princesamento e/ou um efetivo desprincesamento, mas há sim inegáveis e sutis mudanças.

Diante da análise feita, há elementos transgressores entre as princesas remanescentes em comparação à princesa clássica da Disney, tais como: não ficam presas a estereótipos de beleza e seus espelhos, apresentam vestimentas que fogem do padrão clássico, têm cabelos rebeldes e volumosos, não casaram ou buscaram um par romântico como prioridade, terem adotado um estilo de vida mais libertário baseado em suas próprias escolhas e/ou seu próprio destino, além de possibilitarem seu processo de autodescoberta. Portanto, diante da análise descrita foram observadas mudanças e transformações no estereótipo físico e comportamental das princesas remanescentes da Disney (1998-2016), as quais subdividimos Mulan e Tiana como princesas modernas enquanto que Merida e Moana como antiprincesas. Nesse sentido, as princesas modernas foram aquelas que possibilitaram o início do movimento de transformação dentro do rol da franquia Disney Princesas, enquanto que aquelas que denominamos de antiprincesas foram as que mais incisivamente assumiram a posição de heroínas na transformação de suas histórias de vida e os estereótipos de princesas a elas atreladas.

Também, a partir deste estudo, foi possível identificar que apesar de algumas contradições já terem sido resolvidas na franquia Disney Princesa, algumas subjetividades foram identificadas como regimes de verdade (brancas, jovens, magras, heterossexuais e euro-americanas) em detrimento de outras que foram invisibilizadas (velhas, gordas, homossexuais, africanas e latino-americanas) ou ironizadas, inseridas como o “diferente” e fruto da diversidade



cultural (negras, indígenas e asiáticas), Claro que as antiprincesas da Disney, apesar de romperem alguns padrões que vinham sendo reproduzidos desde o primeiro filme de longa-metragem – Branca de Neve e os Sete Anões (1937) – também não trazem grandes novidades e/ou inovações cinematográficas. Quiçá, ainda há de existir uma princesa que verdadeiramente cumpra essa expectativa, porém, sendo a produtora cinematográfica Walt Disney uma empresa de renome no mundo capitalista, acredita-se que será difícil vermos grandes inovações históricas-culturais em curto prazo, visto a possibilidade de verem seus lucrativos rendimentos sendo “cancelados” e/ou afetados – assim como os demais produtos da franquia Disney Princesa que a esses filmes estão vinculados.

Sem perder de vista o princípio foucaultiano de separação/rejeição, entendemos que os produtores cinematográficos desses filmes animados (os EUA) detêm o poder de fala (político, econômico e cultural) e disseminam quais mensagens serão destinadas aos receptores (demais países do globo) de modo que o empoderamento das princesas dos filmes animados analisados não se compõe de um efetivo desprincesamento ou instrumento de luta social para emancipação feminista, ou seja, o empoderamento proposto nos filmes animado é sutil e fruto de um capitalismo neoliberalista e opressor, que implanta discursos no intuito de abarcar subjetividades múltiplas e neutralizar fissuras históricas a partir de migalhas meritocráticas (como a de que um casal pobre e negro será empreender e trabalhar muito para a ascensão social, de modo que aqueles que não têm trabalho são porque não se esforçam para lutar e conquistar). Porém, essa ideia de empoderamento das princesas, apesar de ser um avanço, também é incompleta, pois ninguém se empodera individualmente se o grupo não tiver empoderado (BERTH, 2018). Conforme dito, essa estratégia de “dar poderes” ao feminino como forma de equipar ao masculino é repleta de dualismos e também utilizada em outros artefatos culturais, além dos filmes:

Os dualismos subjacentes a tais pedagogias já parecem anunciar uma concepção das relações de gênero em que o polo masculino sempre detém o poder e o feminino é desprovido de poder — daí a necessidade de "fortalecer" ou de "dar poder" às mulheres. (Vale notar que fórmulas, estratégias ou dispositivos com esse propósito transcendem muito o espaço das escolas e universidades, pois além de situações didáticas ou de leituras pró-mulheres, têm sido produzidos jogos, brinquedos, filmes, bonecas que apresentam meninas/mulheres como protagonistas, como poderosas ou, por vezes, dotadas de super-poderes). (LOURO, 1997. p. 115)

Então, se entendermos que os filmes com enredos e finais felizes mais empoderados não resolvem a questão, eles, sem dúvida, contribuem para que a partir deles - e da Pedagogia Feminista de gênero - possamos compreender melhor a questão e seus percursos históricos. Ademais, sem nos esquecer de que “[...] gênero é uma questão perpetuamente aberta: quando

pensamos que foi resolvido, sabemos que estamos no caminho errado[...]" (SCOTT, 2012, p. 347). Deste modo, um dos caminhos possíveis é reconhecer que mediante as pressões e críticas sociais, culturais e feministas houve modificações físicas e comportamentais nas princesas remanescentes representadas nos filmes da Disney. Por outro lado, não sermos ingênuos e acreditar que os problemas de princesamento dos filmes animados da Disney estão todos resolvidos, mas, sim, cientes de que ainda há um longo caminho a ser trilhado na desconstrução de estereótipos e a dissociação da educação de meninas voltada ao princesamento.

Em suma, quando nos apropriamos da fala de Merida, "Não preciso ser uma princesa", Valente (2012), para a denominação desta pesquisa, queremos dizer que a educação de meninas e mulheres não deve estar voltada para a reprodução do estereótipo padrão e clássico de princesa, ou seja, o feminino recatado, passivo, subalterno, desencorajado às lutas ou aventuras e submisso ao masculino. O que propomos é o encorajamento de meninas e mulheres para que sejam educadas a serem e agirem da forma que quiserem, pois, a exemplo das protagonistas fílmicas, o feminino pode e deve alçar voos mais altos, tais como: uma soldada de guerra (Mulan), uma empreendedora de negócios (Tiana), uma ativista por direitos feministas (Merida) e/ou uma heroína salvadora de uma nação (Moana) – no sentido de não estarem presas a padrões e/ou estereótipos do princesamento, mas, também, claro a não discursos meritocráticos vazios ou sem fundamentação histórica feminista de gênero.

Ainda, certos que esses filmes foram produzidos por adultos - criação de cenas, imagens, sons e o próprio enredo – e estes possuem suas próprias histórias, culturas e subjetividades -, assim como estão sendo analisados por uma adulta, cuja seleção de cenas, de trechos dos diálogos e das canções advieram do local de fala e inquietações pessoais desta pesquisadora – na qualidade de mestranda, educadora e feminista, na qual se vê na escola de educação infantil que ainda está muito arraigada a ideia de reprodução de estereótipos da princesa clássica e hegemônica (a exemplo de festas à fantasia, desfiles, saraus e materiais escolares que as famílias da comunidade adquirem para as meninas se apresentarem no ambiente escolar). Porém acredita-se que as reflexões propostas aqui, a partir da análise histórica feminista e de gênero, foram as primeiras sementes a serem semeadas e disseminadas na cultura escolar local em prol de uma efetiva educação feminista de gênero de meninas e mulheres.

Em vistas disso, propomo-nos a colaborar com os/as demais educadores/as, professores/as, pais/mães e feministas a estarem atentos a reflexões críticas sobre o conteúdo desses filmes animados e o poder deles na formação dos indivíduos. Essa crítica deve vir associada à exigência social de conteúdos mais éticos, pedagógicos e comprometidos com a realidade histórico-cultural, visto que censurá-los e/ou descartá-los não é o melhor caminho a

ser trilhado, mas encará-los criticamente, refletir sobre eles, despir-se de conceitos decoloniais ou patriarcais arraigados e lutarmos por uma educação feminista, emancipatória e em prol do verdadeiro empoderamento feminino.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, entendido como dispositivo é uma tecnologia de gênero, que produz artefatos culturais e promove a disciplinarização dos corpos, reproduzindo o que deve ser reprimido e o que deve ser naturalizado como modo de ser na sociedade. Os filmes são produtos da arte e/ou indústria cinematográfica; compõem-se de uma multiplicidade de linguagens (som, imagem, movimento, narrativa, narrador, enredo, tempo, da ambientação do espaço e outros) que associadas constituem um lucrativo produto do sistema capitalista e uma ferramenta midiática de poder político, histórico e cultural sobre as subjetividades.

Foi em Foucault que nos apoiamos para perceber essas relações de poder construídas sobre um modo de ser das personagens. Nosso estudo não se pauta na não separação de um mundo exterior e do interior, pois o que está na centralidade são as subjetividades, ou seja, a genealogia do sujeito moderno que impôs quem somos e o que devemos ser. A cisão do indivíduo e as técnicas de si nas quais não se sabe de si recaem com mais força sobre os corpos femininos, pois isso implica num mundo da obediência e sujeição cuja queda e pecado original são reatualizados no contemporâneo pelo olhar do outro. O feminino deve se reinterpretar nas tecnologias de gênero a partir de códigos de uma cultura patriarcal e racionalidade misógina.

A partir de pressupostos foucaultianos o aparelho cinematográfico pode ser entendido como um dispositivo (midiático, audiovisual ou pedagógico) que nos permite experimentar, resistir, transgredir e produzir subjetivações mais libertadoras. Apesar de ser conhecido como o filósofo do poder, a preocupação central de Foucault foi compreender as subjetividades e os regimes de verdade nas relações de saber, de poder e consigo mesmo; sua obra é contemporânea e pensa a História não como uma linearidade, mas como forças que se imbricam para a compreensão dessas subjetividades. Assim, entendemos que os sujeitos que somos são resultado de relações de poder e que a disciplinarização transforma os sujeitos em corpos dóceis a serem consumidos.

Em consonância, os filmes animados de princesas da Companhia Walt Disney são poderosos recursos midiáticos de reprodução de um modelo hegemônico de feminilidade como um regime de verdade a ser seguido por meninas e mulheres; esse princesamento ideal equivale à docilização do corpo feminino – que deve ser obediente, passivo, silenciado, belo e seguir padrões patriarcais – e isso foi questionado e tensionado nesta pesquisa a partir da análise das princesas remanescentes. Com a associação dos recursos audiovisuais (sons e imagens) e mediante a fundamentação e estudo a partir dos aportes feministas e de gênero, aproximações com perspectivas culturais e alguns pressupostos foucaultianos elegemos quatro princesas de

filmes animados (Mulan, Tiana, Merida e Valente), por meio das quais foram observados, além das caracterizações físicas e comportamentais dessas princesas e seus diálogos - que geralmente são musicados -, também os excertos das canções apresentadas neles, identificando mensagens, repetição de informações e/ou ausências dessas.

É importante ressaltar que como as princesas dos filmes aqui analisados foram produzidas no centro cinematográfico de Hollywood, por conseguinte, entendemos que os estadunidenses detêm o poder de fala (político, econômico e cultural) para criação e reprodução da feminilidade padrão e normativa a partir dos longas-metragens. Nesse sentido, na tentativa de maximizar o público consumidor desses filmes animados de princesas da Disney, e, em contrapartida, minimizar críticas feministas quanto ao modelo hegemônico de princesas conhecido até então, observamos que, sutilmente, no período analisado de 1998 a 2016, as princesas remanescentes passaram por algumas transformações, atualizações em seus corpos físicos, comportamentos, vestuários e objetos a elas atrelados.

A exemplo disso, os tradicionais espelhos antes representados como reflexo da beleza feminina (ou disputa de quem seria a mais bela na narrativa), paulatinamente, foram perdendo espaço para um enredo que se apoia no empoderamento e sororidade feminina como instrumentos para que as princesas remanescentes possam romper concepções patriarcais arraigadas. Ademais, em relação ao vestuário, analisamos que passaram a serem mais práticos e usuais, as saias menos rodadas e houve a introdução de novas vestimentas às princesas (como o pijama e a armadura de soldado de guerra de Mulan, os uniformes e as roupas do cotidiano de Tiana e o figurino indígena de Moana em valorização à diversidade étnica). Também observamos que nas mãos das princesas houve a inclusão de objetos de defesa pessoal (espada, arco e flecha e remo) e de valor (caldeirão) atrelados a comportamentos mais ativos e aventureiros (lutam, cavalgam, navegam, escalam montanhas e outros) que expressam a figura da princesa-heróina como uma nova representação do feminino.

Os cabelos longos foram analisados como ligados à feminilidade enquanto que o corte deles ao rompimento do padrão feminino exigido socialmente; ademais, os cabelos despenteados, cacheados e volumosos foram associados às lutas pela liberdade feminina, assim como a diversidade de tipos e cores de cabelos das princesas como representação aos diferentes femininos. Foi destacado que a princesa negra foi a única que manteve seu cabelo preso durante todo o filme, como sutil estratégia de invisibilizar a beleza do cabelo afro e limitar o penteado do/a negro/a à aprovação dos olhares dos/as brancos/as – e respectivo público.

Ademais, naturalizando o racismo estrutural, Tiana foi representada como a única princesa pobre da franquia, que teve que trabalhar para garantir seu sustento. Também, foi

observado o fato de que a princesa negra manteve-se a maior parte do filme como animal (uma rã) como uma tentativa de apagamento do corpo negro, e conseqüente desumanização dele, enquanto que em sua forma humana foi representada de duas formas: em trajés sensualizados nos sonhos (naturalizando a imagem da mulher negra como exótica, hipersexualizada e “louca” por sonhar demais) e em seu dia a dia como uma supermulher, que cuida de todos os serviços, sabe cozinhar, limpar, realizar múltiplas tarefas simultaneamente e ainda dá conta de trabalhar em dois empregos (naturalizando a imagem da mulher negra com o corpo cujo trabalho deve ser explorado).

A partir da análise do *corpus* documental desta pesquisa, observamos que Tiana (apesar de não ser sua expectativa de vida e/ou sonho), ainda foi a única princesa que efetivamente teve seu final feliz ligado ao casamento e à figura do príncipe. As cenas finais de Mulan são sugestivas de que, em virtude das pressões sociais e familiares, ela deveria se render aos encantos do seu comandante de guerra e ao casamento como símbolo de completude e felicidade, porém, isso não tira o legado de Mulan como a princesa-heróína e icônica na questão do rompimento dos padrões esperados socialmente no que se refere ao gênero (masculino e feminino). Todavia, o casamento entendido como expressão da vontade feminina (e não um acordo familiar, o troféu de uma competição, uma forma de subjugação à figura masculina do príncipe romântico e salvacionista ou um padrão a ser seguido) é uma inovação apresentada com a antiprincesa Merida e reforçada por Moana (a antiprincesa que descobre que sua felicidade só depende de si mesma), pois o foco delas foi lutar pela liberdade de escolherem o que querem para suas vidas.

Em suma, aproximação da franquia Disney Princesa com o feminismo é algo complexo e contraditório. Deste modo, por mais que a franquia tente abarcar múltiplas subjetividades, esconde um grupo seletivo, com padrões mínimos a serem seguidos, que incluem o culto à magreza e à juventude. Porém, é inegável que houve avanços, por exemplo, apesar da branquitude europeia ainda ser majoritária no grupo, há um movimento de diversidade das princesas: hoje há no grupo a representação indígena, asiática, oceânica e norte-americana, porém ainda não temos na franquia princesas latino-americanas ou africanas - o que evidencia um processo de exclusão e/ou desprivilegio às regiões sulistas do globo.

Analizamos que apesar de inegáveis mudanças no estereótipo das princesas modernas e antiprincesas, não houve grandes rupturas de paradigmas, mas, sim, uma tentativa de aproximação com os movimentos feministas a fim de se evitarem discursos retrógrados e a crítica feminista do cinema. Esse fenômeno deu-se a partir de um esforço da Disney de ampliação do público, abarcando novas diversidades e subjetividades, mesmo porque esses

filmes servem aos interesses capitalistas e comerciais. Outrossim, foi observada uma maior preocupação com questões de gênero, classe e raça, assim como um indício de rompimento com marcas patriarcais ocidentais e de colonização, mas, claro, apesar das mudanças observadas, a Disney ainda se manteve como marca conservadora, que dissemina o princesamento.

Deste modo, analisamos que, apesar das mudanças aqui dissertadas, as princesas remanescentes da Disney ainda aparecem representadas dentro de um padrão de normalização e disciplinarização, de forma que os filmes da Disney podem ser entendidos como ferramentas de manipulação do discurso cultural e reprodução dos padrões patriarcais - de forma a não chocar o público já conquistado. Paulatinamente, a produtora cinematográfica, como detentora mundial do poder de áudio e imagem, busca implementar discursos e comportamentos mais atualizados para a figura dessas princesas remanescentes dos filmes animados, no intuito de desviar-se das críticas feministas, implementando no âmbito desses filmes a ideia de empoderamento a partir da construção de novas princesas e/ou antiprincesas – claro, ampliando assim o seu público receptor.

Portanto, discussões e reflexões apresentadas nesta pesquisa são importantes para que os filmes animados de princesas não sejam simplesmente recursos pedagógicos ou de entretenimento, utilizados nas escolas, nas instituições familiares e demais ambientes educativos, como mera reprodução de práticas do princesamento. É necessário refletir sobre a temática, incentivar as garotas - desde a mais tenra idade -, a conquistarem o lugar e o espaço que quiserem, lutarem pela liberdade de seus direitos, e principalmente, levar as meninas e mulheres não serem educadas como belas “princesinhas” frágeis, delicadas, silenciadas, carregadas de estereótipos do gênero feminino, mas, sim, incentivá-las ao empoderamento, descobertas de suas potencialidades e busca ativa de seus sonhos. Acredita-se que seja importante que o uso desses filmes seja problematizado na escola (e além da escola), não no sentido de banir seus usos, mas sim de instigar os educadores, os pais/as mães e toda a clientela escolar sobre a necessidade de romper com práticas de princesamento infantil e a necessidade do “desprincesar” a educação de meninas e mulheres, garantindo-lhes direitos fundamentais (como liberdade de escolha sobre modos de ser, vestir-se e comportar-se) em prol a uma verdadeira educação emancipatória. Afinal nossas escolhas teóricas se pautam em autorias da liberdade e se queremos mudar algo então que se enxergue quem somos. Afinal o espelho que se põe a frente é libertador para criar outras relações de historicidade e subjetividades, sobretudo para as opressões múltiplas experienciadas pelo feminino.

Também, em um sentido mais amplo, não sejamos meros reprodutores de filmes da Walt Disney e/ou promovedores de consumidores/as acríticos/as dos produtos advindos da franquia Disney Princesa. Esperamos que a partir deste trabalho, práticas escolares e educativas sejam revistas e repensadas, que as famílias e os/as professores/as sejam verdadeiros educadores/as - com clareza que esses artefatos culturais são repletos de um repertório sócio-histórico-cultural baseado no patriarcado, e, portanto, o uso dessas mídias (e dos produtos advindos delas) requer por um debate crítico, elucidador e reflexivo. Portanto, a presente pesquisa é um indício de que há um longo caminho no sentido de um efetivo desprincesamento e rompimento paulatino real com o patriarcado de modo que as mudanças observadas nas princesas dos filmes analisados indicam uma tendência no caminho da equidade do gênero feminino e constitui como mais uma porta que foi aberta e contribuirá para a continuidade de pesquisas com essa temática, especialmente no que se refere às futuras e vindouras princesas da franquia Disney Princesa.



## REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2006.

AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka Barros. A representação feminina nos contos de fadas das animações de Walt Disney: a ressignificação do papel social da mulher. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE*, 17., 2015, Natal. **Anais [...]**. Natal: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. p. 1-15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1959-1.pdf>. Acesso em: 6 maio 2020.

ALVES, Caroline Francielle; OLIVEIRA, Maria Regina de Lima G. Não me chama de princesa: o mito da fragilidade feminina e o *desprincesamento* em As meninas super poderosas. *In: SEJA - d*, 2., 2017, Goiânia. **Resumos [...]**. Goiânia: UEG, 2017. v. 2, p. 36-49. Tema: Gênero e sexualidade no audiovisual. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/seja/article/view/10704>. Acesso em: 28 set. 2021.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; STEIN, Vinícius. Tiana, a primeira princesa negra da Disney: olhares analíticos construídos junto à cultura visual. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 137-162, jul./dez. 2017. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/44123/24779>. Acesso em 13 jul. 2020.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Feminismos subalternos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1035-1054, dez. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2017000301035&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000301035&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 3 dez. 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. **Revista. Bras. Ciência**, Brasília: Pol, n. 11. maio/ago. 2013.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BAYARD, Jean-Pierre. **História das lendas**. Tradução de Jeanne Marillier. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores, [s.d.]. Fonte digital. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/lendas.html>. Acesso em: 3 out. 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 807 p.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BILGE, Sirma e COLLINS, Patrícia Hill. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval: e a invenção do amor romântico Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BONFIM, Maria do Carmo Alves do. Pedagogia feminista na construção de uma “alternativa de Gênero”. In: FAZENDO GÊNERO – DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, ago. 2010.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 8 ago. 2006. p. 1. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015**. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 10 mar. 2015. p. 1. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 11 jan. 2002. p. 1. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/L10406compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406compilada.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2013. 74 p. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 235 p.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARVALHO, J. M. **A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 174 p.

CARVALHO, Gabriela Dutra et al. **Dicionário de Educação sexual, sexualidade, gênero e interseccionalidades**. 1 ed. Florianópolis: Editora UDESC, 2019.

CECHIN, Michelle Brugnera Cruz. O que se aprende com as princesas da Disney? **Zero a Seis**, Florianópolis, v. 16, n. 29, p. 131 - 147, jan. 2014. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/zeroseis/article/view/1980-4512.2014n29p131/26131>. Acesso em: 13 nov. 2020.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009. 77 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes [...]**. Tradução de Vera de Sá Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.

COELHO, Paulo Tarso S. P. **O cinema de animação**. Brasília: MEC, 1997. (Salto para o Futuro, Educação no Olhar, v. 2).

COLLINS, Patricia Hill. Intersectionality's definitional dilemmas. **Annual Review of Sociology**, Palo Alto, n. 41, p. 1-20, 2015. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev-soc-073014-112142>. Acesso em: 14 abr. 2020.

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

COSTA, Isabel Alves; BAGANHA, Filipa. **Lutar para dar um sentido à vida: os contos de fadas na educação de infância**. Lisboa: Portugal, Edições Asa, 1989.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIES, Bronwyn; GANNON, Susanne. Feminism/post-structuralism. *In*: SOMEKH, Bridget; LEWIN, Cathy (eds.). **Research methods in the social sciences**, 2005. p. 318-334. Disponível em: <https://researchdirect.westernsydney.edu.au/islandora/object/uws:2097>. Acesso em: 15 mar. 2021.

DE LAURETIS, Tereza. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Senac, 2000.

DOMINGUES, Petrônio. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 40, n. 85, p. 171-192, dez. 2020. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882020000300171&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882020000300171&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 11 mar. 2021

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente: a antiguidade**, Porto: Edições Afrontamento, 1990. v. 1.

ELEUTÉRIO, Rosangela Fernandes. Antiprincesas e anti-heróis: a literatura infanto-juvenil e a desconstrução de estereótipos de gênero. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 19, n. 24, p. 1-14, mar. 2017. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: 2 nov. 2020.

EMPODERAMENTO. *In*: MICHAELIS dicionário da língua portuguesa. 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/empoderamento/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro**: passado, presente e futuro do mercado editorial. Rio de Janeiro: Record, 2002. 170 p.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 143 p.

FINK, Nadia. **Antiespelho**: guia para ser uma antiprincesa. Florianópolis: Sur, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969. 243 p.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996. 79 p.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999. 149 p.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. (org.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. 295 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e ousadia**: o cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissemberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FUJIKAWA, Mariana. O cinema, as transformações históricas e o filme as horas. **Revista Cadernos de Clio**, v. 8, n. 1, p. 11-30, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/clioclio/article/view/58115/36811>. Acesso em: 25 ago. 2021.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GIROUX, Henry. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (orgs.). **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 49-79.

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

GIROUX, Henry. Praticando estudos culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Alienígenas em sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 83-102.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: a Marcha das Vadias no Brasil. **Sociedade e Estado** [online], v. 29, n. 2, p. 433-447, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200007>. Acesso em: 21 ago. 2021.

GONÇALVES, Josimere Serrão; RIBEIRO, Joyce Otânia Seixas. Colonialidade de gênero: o feminismo decolonial de María Lugones. In: SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, 7., 2018, Rio Grande. **Anais** [...]. Rio Grande: Ed. da FURG, 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/46.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

HOBSBAWM, Eric J., Introdução: A invenção das tradições. In.: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-12.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo [recurso eletrônico]**: políticas arrematadoras. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, bell. Alisando nossos cabelos. **Revista Gazeta de Cuba**, Unión de escritores y Artista de Cuba, 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em: <http://coletivomarias.blogspot.com/search?q=cabelo>. Acesso em: 14 dez. 2020.

HOOKS, bell. **Feminist theory**: from margin to center. Boston: South End Press, 1984.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**. v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>. Acesso em: 20 maio 2021.

HOOKS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *black women: shaping feminist theory*. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 16, p. 193-210, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2021

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In*: JODELET, Denise. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 7-44.

JUNG, Carl Gustav. **Arquetipos e inconsciente colectivo**. Barcelona: Paidós, 1991.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Márcia Potter. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KESTERING, Virginia Therezinha. **Da princesa em perigo ao príncipe descartado**: o amor romântico nos filmes de princesa da Disney. 2017. 162 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LAGARDE, Marcela. **El Feminismo em mi vida**. Madri: Horas Y Horas, 2014.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 6. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1990. p. 462-478.

LIMBACH, Gwendolyn. “Você é o homem, bem, Sorta!: Binários de gênero e limitação em *Mulan*”. *In*: CHEU, Johnson. **Diversidade nos filmes da Disney**: essas críticas sobre raça, etnia, gênero, sexualidade e deficiência. Carolina do Norte: McFarland & Company, Inc., 2013.

LISITA, Ana Carolina Rocha. **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, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jul. 2008a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6688/4001>. Acesso em: 19 maio 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Educação e gênero: a escola e a produção do feminino e do masculino. *In*: SILVA, Luiz Heron; AZEVEDO, José Clóvis de (orgs.). **Reestruturação curricular**: teoria e prática no cotidiano da escola. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56), p. 17-23, maio/ago. 2008b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/fZwcZDzPFNctPLxjzSgYvVC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 maio 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte. n. 46. p. 201-218. dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/5mdHWDNFqgDFQyh5hj5RbPD/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. *In*: LOPES, Eliane M. T.; FARIA FILHO, Luciano M.; VEIGA, Cynthia G. **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.), **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008.

LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. **La Manzana de la Discórdia**, v. 6, n. 2, p. 105-119, 2011.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 5 abr. 2021.

MACHADO, Carla Silva. “Mulan”: da canção chinesa à produção da Disney: possíveis discursos sobre gênero e identidade. *In*: XAVIER FILHA, Constantina (org.). **Educação para a sexualidade, para a equidade de gênero e para a diversidade sexual**. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2009.

MACHADO, Marta Rodriguez de Assis; BANDEIRA, Ana Luiza Villela de Viana; MATSUDA, Fernanda. Gênero e mobilização do direito no Brasil: violência e aborto, dois campos desiguais. *In*: VITALE, Denise; NAGAMINEM Renata (eds.). **Gênero, direito e relações internacionais: debates de um campo em construção [online]**. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 60-94. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788523218638.0004>. Acesso em: 21 ago. 2021.

MACHADO, Aline Alves; ZIMMERMANN, Tânia Regina. Análise das relações de gênero em filmes de princesa da Walt Disney: por uma educação empoderada (1998-2017). *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE ENSINO E PROCESSOS FORMATIVOS, TECNOLOGIAS, ESTÉTICAS E ÉTICAS, 5., 2020. **Anais [...]. On-line**: UNESP/IBILCE, 3-6 nov. 2020. p. 1-12. [RECURSO ELETRÔNICO]. Disponível em: <https://cbepf.com.br/cbepf2020/anais/index.php?t=TC2020281626229>. Acesso em: 31 jul. 2021.

MARIZ, Heloísa Porto Borges. **Era uma vez... Será? O princesamento feminino contemporâneo a partir do imaginário infantil**. 2017. 108 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos) – Universidade Fundação Mineira de Educação e Cultura, Belo Horizonte, 2017.

MEIRELLES, William R. O cinema como fonte para o estudo da História. **História & Ensino**, Londrina, v. 3, p. 113-122, abr. 1997. Disponível em: <https://silo.tips/download/o-cinema-como-fonte-para-o>. Acesso em 1. ago. 2020.

MELO, Alexandre Vieira da Silva; NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919-1929). **História**

**Revista**, Goiânia, v. 19, n. 3, 2014. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/33409/18889>. Acesso em: 17 jan. 2021.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos**: o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. 148 p. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/up000011.pdf>. Acesso em: 14 set. 2020.

MOREIRA, Patricia Veronica; PORTELA, Jean Cristtus. A figura feminina nos filmes Disney: prática de representação identitária. **Percursos Linguísticos**, [s. l.], v. 8, n. 18, p. 262–271, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/19215>. Acesso em: 3 abr. 2021.

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

MÜLLER, Mariana Martins de Sá. **As novas princesas Disney**: análise das relações de gênero em Frozen e Valente. 2015. 80 p. Monografia (Curso de Comunicação Social – Jornalismo) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

MURDOCK, Maureen. **The heroine's journey**. Boulder, Colorado: Shambhala Publications, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanez (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NARVAZ, Martha; NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 7, n. 1, p. 45-70, mar. 2007. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482007000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000100005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 17 set. 2021.

NASCIMENTO, Fernanda. Estudos culturais e estudos descoloniais: diálogos e rupturas na construção de uma pesquisa de recepção. **Novos Olhares**, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 80-87, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2018.140941. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/140941>. Acesso em: 14 maio 2021.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. **O Olho da História**, Salvador, n. 1, 1995. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em: 25 nov. 2020.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007. 191 p.

PONTES, Maria Verônica Anacleto. **Entre velhas e novas histórias**: a construção de bruxas e princesas nos fios discursivos de contos de fadas. 2018. 168 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.



QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais**: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

RABELO, Josiane Oliveira. **A construção da subjetividade feminina**: uma reflexão a partir dos contos de fadas dos irmãos Grimm. 2016. 105 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Tiradentes, Aracaju, 2016.

ROCHA, Fernanda de Brito Mota. **A quarta onda do movimento feminista**: o fenômeno do ativismo digital. 2017. 137 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

ROZA, Sandra Rita de Cássia. **Quem é Tiana?** Construções e representações da primeira princesa negra de animação da Disney. 2018. 126 p. Monografia (Curso de Jornalismo), Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2018.

SABAT, Ruth. Infância e gênero: o que se aprende nos filmes infantis? *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPEd, 24., 2001, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: ANPEd, 2001a. p. 1-11. GT-7 - Educação da Criança de 0 a 6 anos. Disponível em: <http://24reuniao.anped.org.br/tp.htm#gt7>. Acesso em: 16 jul. 2020.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Revista Estudos Feministas** [online], v. 9, n. 1, p. 4-21, 2001b. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000100002>. EPUB 16 maio 2002. Acesso em: 17 set. 2021.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1., 2006, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: NEIM/UFBA, 2006. Trilha: Empoderamento de Mulheres. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. **Pedagogias feministas**: uma introdução. *In*: BANDEIRA, Lourdes; ALMEIDA, Tânia Mara Campos de; MESQUITA, Andrea. Brasília: Caderno AGENDE, 2004.

SARMENTO, Rayza; REIS, Stephanie; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. As jornadas de junho no Brasil e a questão de gênero: as idas e vindas das lutas por justiça. **Revista Brasileira de Ciência Política** [online], n. 22, p. 93-128, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-335220172203>. Acesso em: 21 ago. 2021

SCOTT, Joan W. **A cidadã paradoxal**: as feministas francesas e os direitos do homem. Tradução de Élvio Antônio Funck. Florianópolis: Mulheres, 2002.

SCOTT, Joan W. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/71721/40667>. Acesso em: 1. jun. 2020.

SCOTT, Joan W. Os usos e abusos do gênero. **Projeto História**, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012.

SCOTT, Rebecca. O trabalho escravo contemporâneo e os usos da história. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 129-137, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/index>. Acesso em: 6 abr. 2020.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES (online)**, v. 18, p. 1-5, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533#text>. Acesso em: 3 maio 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SMYL, Elaine B. O.; SANTOS, Marinês R. Cursos de "desprincesamento": estratégias feministas de resistência. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 13., 2017, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis, 2017.

TAQUES, Fernando José. Empoderamento e cidadania: um outro olhar possível. *In*: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA, 27., 2009; JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, 8., 2009. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009. Disponível em: <https://cdsa.academica.org/000-062/907>. Acesso em: 29 ago. 2021.

THOMA, Adriana da Silva. **O cinema e a flutuação das representações surdas: “Que drama se desenrola neste filme? Depende da perspectiva ...”**. 2002. 258 p. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TRUTH, Sojourner. **E não sou uma mulher?** 1851. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

VEIGA-NETO, Alfredo. Espaços, tempos e disciplinas: as crianças ainda devem ir à escola? *In*: ALVES-MAZZOTTI, Alda *et al.* **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP/A, 2000a, p. 9-20.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a educação**. 2. ed. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os estudos culturais. *In*: COSTA, Marisa (org.). **Estudos culturais em educação**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000b.

VIEIRA, Fernanda. “Eu não sou sua princesa”: um diálogo entre mulheres. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia**, [s. l.], v. 8, n. 2, p. 151-164, maio 2020. ISSN 2316-4786. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/49318>. Acesso em: 8 abr. 2021. doi:<https://doi.org/10.12957/ek.2019.49318>.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WIKIPÉDIA. **Mulan**. 19 abr. 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulan>. Acesso em: 30 jul. 2021.

WIKIPÉDIA. **Moana**. 19 ago. 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Moana>. Acesso em: 30 ago. 2021.

XAVIER FILHA, Constantina (org.). **Sexualidades, gênero e infâncias no cinema**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2014.

XAVIER FILHA, Constantina. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 591-603, ago. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2011000200019&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000200019&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 18 maio 2021.

XAVIER FILHA, Constantina. Sexualidade(s) e gênero(s) em artefatos culturais para a infância: práticas discursivas e construção de identidades. *In*: XAVIER FILHA, Constantina (org.). **Educação para a sexualidade, para a equidade de gênero e para a diversidade sexual**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009. p. 71-97.

ZIMMERMANN, Tânia Regina; MACHADO, Aline Alves. Construção de princesas em filmes de animação da Disney. **Diversidade e Educação: Sexualidades, Currículos e Cinema** [s. l.], v. 9, n. 1, p. 662-688, 2021. DOI: 10.14295/de.v9i1.12273. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/12273>. Acesso em: 31 jul. 2021.

ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. *In*: LUSTOSA, Isabel. (org.) **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

## Filmografia

A BELA adormecida. Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, color.

A BELA e a fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, color.

A PEQUENA sereia. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, color.

A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, color.

ALADDIN. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, color.

BRANCA de neve e os sete anões. Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, color.

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, color.

ENROLADOS. Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Pictures, 2010. 100 min, color.

MOANA: um mar de aventuras. Direção: John Musker e Ron Clement. Produção: Osnat Shurer. Califórnia: Walt Disney Pictures, 2016. 103 min, color.

MULAN 2 – A lenda continua. Direção: Darrel Rooney e Lynne Southerland. Produção: Jennifer Blohm. Walt Disney Pictures, 2004. 79 min, color.

MULAN. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, color.

POCAHONTAS. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, color.

VALENTE. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, color.

**ANEXO**

ANEXO A – Trilhas sonoras dos filmes cujos excertos foram citados nesta dissertação.

## 1 Trilha sonora do filme *Mulan* (1998)

### **Honrar a Todas Nós**

*(Composição: Matthew Wilder)*

Este caso é muito raro,  
Mas jeito sempre tem.  
Um banho perfumado  
E vai ficar bem.

E então vai estar  
Pronta para encontrar seu par.  
Uma noiva mais que exemplar  
Traz mais honra a todas nós.

Verá só  
Virá um  
Bom rapaz que não tem vício algum.  
Tendo sorte,  
Não é incomum,  
Traz mais honra a todas nós.

A moça vai trazer a grande honra ao seu lar,  
Achando um bom par,  
Com ele se casar.

Mas terá que ser bem calma,  
Obediente,  
E ter vigor.  
Com bons modos e com muito ardor,  
Traz mais honra a todas nós.

Servimos ao imperador que é o nosso protetor,  
Com muita devoção  
E sempre com ardor.

Mas não vá fracassar,  
Com a sorte um dia vai achar,  
E irá sempre junto a ele estar.  
Traga honra a todas nós.

Pérolas, são belas...  
E então vamos mostrar.  
E leve um grilo, traz sorte,  
Que até você vai brilhar.

Ancestrais, ouçam bem,  
 Eu vos peço proteção também  
 Pra que encontre logo um alguém  
 E ao meu pai eu vou honrar.

Assustadas em fileira,  
 Vamos à casamenteira.  
 Ancestrais, cuidem bem  
 Destas pérolas que aqui vem,  
 Prontas para aprender também  
 Como honrar a todos nós.  
 Como honrar a todas...  
 Como honrar a todas...  
 Como honrar a todas...  
 Como honrar a todas...  
 Como honrar a todas nós.

### **Imagem**

*(Composição: Matthew Wilder)*

Olhe bem  
 a perfeita esposa  
 jamais vou ser  
 ou perfeita filha

Eu talvez  
 tenha que me transformar  
 vejo que  
 sendo só eu mesma não vou poder  
 ver a paz reinar  
 no meu lar

Quem é que está aqui  
 junto a mim  
 em meu ser  
 é a minha imagem  
 eu não sei dizer

Como vou desvendar  
 quem sou eu  
 vou tentar  
 quando a imagem de quem sou  
 vai se revelar

Quando a imagem de quem sou  
 vai se revelar

## Homem Ser

(Composição: Matthew Wilder)

Vamos a batalha  
 Guerrear, vencer  
 Derrotar os hunos  
 É o que vai valer

Vocês não são o que eu pedi  
 São frouxos e sem jeito algum  
 Vou mudar, melhorar  
 Um por um

Calmo como a brisa  
 Chamas no olhar  
 Uma vez centrado  
 Você vai ganhar  
 São soldados sem qualquer valor  
 Tolos e sem jeito algum  
 Mas não vou desistir de nenhum

Alguns quilinhos vou perder  
 Diga a todos que eu já vou  
 Não devia ter deixado de treinar  
 Não deixa ele te bater  
 Espero que não saibam quem sou  
 Eu queria mesmo é saber nadar!

Homem ser!  
 Seremos rápidos como um rio  
 Homem ser!  
 Com força igual a de um tufão  
 Homem ser!  
 Na alma sempre uma chama acesa  
 Que a luz do luar nos traga inspiração

O inimigo avança  
 Quer nos derrotar  
 Disciplina e ordem  
 Vão nos ajudar  
 Mas se não estão em condições de se armar e combater  
 Como vão guerrear e vencer?

Homem ser!  
 Seremos rápidos como um rio  
 Homem ser!  
 Com força igual a de um tufão  
 Homem ser!  
 Na alma sempre uma chama acesa  
 Que a luz do luar nos traga inspiração



Homem ser!  
 Seremos rápidos como um rio  
 Homem ser!  
 Com força igual a de um tufão  
 Homem ser!  
 Na alma sempre uma chama acesa  
 Que a luz do luar nos traga inspiração

**Alguém Pra Quem Voltar**  
 (Composição: Matthew Wilder)

Por um longo tempo estamos só marchando  
 Como um gado velho que vai se arrastando  
 O som do tambor varrendo os pés  
 Sentindo o chão faltar  
 Ué! Pensem em ter alguém pra quem voltar  
 O que?  
 Foi o que eu disse  
 Alguém pra quem voltar  
 Sua pele branca como a lua  
 Estelas no olhar  
 Mostrar a ela meu poder  
 Feridas pra cuidar  
 Eu não me importo com o que veste ou com beleza  
 Mas se cozinha com destreza  
 Boi, porco, frango, hum!  
 O sucesso com as garotas é enorme  
 E aumenta mais usando um uniforme  
 A saudade só aperta quando vamos guerrear  
 Queremos ter alguém pra quem voltar  
 Minha garota é demais  
 Com ela eu sou o tal  
 É, mas se ela o cérebro usar  
 Vai ser a maioral?  
 Não!  
 Eu sei que sou sensacional, irresistível  
 Sua modéstia é terrível  
 A mulher pra mim tem que ser um colosso  
 A mulher pra ele é a mãe que faz o almoço  
 Quando a guerra acaba e a vitória vem nos alegrar  
 Queremos ter alguém pra quem voltar  
 Desejo ter alguém pra quem voltar  
 Alguém pra quem vol...

**2 Trilha sonora do filme A Princesa e o Sapo (2009)**

**Quase Lá**  
 (Composição: Randy Newman)

[Tiana]  
 Isso ainda vai ter que esperar

[Mãe]  
Quanto tempo vai esperar?

[Tiana]  
Estou sem tempo pra distrações  
Preciso trabalhar

[Mãe]  
Eu quero netinhos para cuidar

[Tiana]  
Esta cidade, na verdade  
Faz a gente se acomodar  
Eu sei muito bem pra onde estou indo  
E sinto que qualquer dia vou chegar

Estou quase lá  
Quase lá  
Dizem por aí que sou doida  
Mas deixo pra lá  
Lutas e problemas  
Tive já  
Mas agora não vou desistir  
Porque eu estou quase lá

O meu pai me disse um dia  
Tudo pode acontecer  
Ver o sonho realizado  
Só depende de você  
Trabalhei bastante até aqui  
Agora as coisas vão fluir  
Só preciso insistir  
Mais um pouco e conseguir

Estou quase lá, estou quase lá  
Muita gente vindo de todo lugar  
Estou quase lá, estou quase lá

Tantas lutas e problemas  
Na vida tive já  
Mas eu subi a montanha  
Atravessei o rio  
Estou chegando lá  
Estou quase lá, estou quase lá

**Quando Formos Humanos**  
(Composição: Randy Newman)

[Louis]  
Se eu fosse um ser humano

Iria pra Nova Orleans!  
 E com o meu trompete eu daria um show  
 Seria um dos galãs!  
 Conhecem Louis Armstrong e Sr. Sydney Brushade  
 Todos eles vão aplaudir  
 Quando lhes contarem o que sei fazer, ouçam!

Quando eu for humano, como espero ser  
 Eu vou tocar trompete até me cansar  
 E todos vão logo me engrandecer!

Obrigado! Obrigado!  
 Ah, obrigado! Também amo vocês!

[Naveen]  
 Quando eu me recuperar vou querer o que é normal  
 Cair na farra sem parar  
 Não soa nada mal.

Uma ruiva a minha esquerda  
 E à direita uma morena  
 E loiras pra segurar a vela  
 Me diga se não vale a pena, hein Louis?

Aproveite a vida então  
 Pra ter um pouco de diversão!  
 É assim que as coisas são.

[Louis]  
 Diz aí cara!

[Naveen]  
 Quando eu for humano  
 E eu sei que serei  
 Vou me esbaldar como sempre fiz  
 É garantido pelo rei.

[Tiana]  
 Você vai casar!

[Naveen]  
 Ah, pois é! Eu vou deixar uma porção de meninas bem tristes.

[Tiana]  
 Responsabilidade e modéstia são essenciais  
 O que eu tenho veio do meu suor  
 É desse jeito que a gente faz.

E quando eu for humana é assim que eu vou agir  
 Se você faz sempre o seu melhor  
 Traz o que é bom ao seu redor!

Vai colher o que plantar!  
 Meu pai foi quem me disse, vou sempre lembrar.  
 Que fale para todos!

[Todos]  
 Quando formos humanos  
 O que nós vamos ser?

[Louis]  
 Eu vou tocar trompete!

[Naveen]  
 Eu vou gozar a vida!

[Tiana]  
 Eu vou me esforçar pra ter meu lugar ao sol!

[Todos]  
 Quando formos humanos!

**Cavando Mais Fundo**  
*(Composição: Randy Newman)*

Ouvir Cavando Mais Fundo  
 Não encontramos nada.  
 Não importa a aparência  
 Nem o jeito de vestir  
 Quantos anéis você tem no seu dedo  
 Nem aí, não tamo nem aí

Não importa sua origem  
 Nem importa o que você é  
 Um cão, um porco, uma vaca, um bode  
 Teve tudo aqui (teve tudo aqui)

Todos eles já sabiam  
 O que queriam, o que pedir  
 Mas o que precisavam  
 Era o mesmo que vocês têm que ouvir

Cavando mais até o fundo  
 Descobrir quem são  
 Cavando mais até o fundo  
 Não é difícil não  
 Só assim vão descobrir o que precisam ter  
 O brilho do Sol, pode crer

Cavando mais (mais)  
Cavando mais (mais)

O príncipe era rico, e então  
Pretende voltar a ser  
Mas por acaso isso te fez feliz?  
Você mesmo vai dizer (Não)  
O dinheiro não tem alma, e não tem coração  
Mais controle e tenha calma, mude a sua direção

Cavando mais até o fundo  
Pra se conhecer  
Cavando mais até o fundo  
Que será que vai aparecer?  
Não sei, meu bom rapaz  
Talvez amor e com ele muita paz  
Cave até o fundo e vai saber

Sapinha, a gente pode conversar?  
Pode sim  
Você é durona, eu ouvi falar

Seu pai era um homem bom  
Cheio de bem querer  
Você é filha dele  
O que tinha nele, tem em você

Cavando mais até o fundo  
Você vai ter que encarar  
Cavando mais até o fundo  
E mais fundo procurar  
Só assim vai descobrir, o que precisa ter  
O brilho do Sol, pode crer

Abram as cortinas, deixem a luz entrar, crianças  
(O brilho do Sol, o brilho do Sol)  
O brilho do Sol  
Pode crer

**Lá Em Nova Orleans**  
(Composição: Randy Newman)

Lá no Sul tem uma cidade  
Por onde o rio desce  
Onde as mulheres são beldades  
E os homens enlouquecem

Onde a música começa cedo  
E continua até o sol raiar  
Quando ela toca não é brinquedo

E você também pode experimentar

Venha logo e traga alguém  
 Pintaremos a cidade também  
 Sinta a doçura que a vida tem  
 Dentro de Nova Orleans

Tem magia boa e má  
 Felicidade e tristeza dá  
 Consiga o que quer depois perca tudo lá  
 Em Nova Orleans

Ei, amigo, pode entrar  
 Não perca tempo em outro lugar  
 Se quiser o bom da vida aproveitar  
 Venha pra Nova Orleans

Tem mansões imensas  
 Dos Barões do açúcar e do algodão  
 Ricos e pobres seus sonhos vão  
 Realizar em Nova Orleans

### 3 Trilha sonora do filme *Valente* (2012)

#### **O Céu Eu Vou Tocar** *(Composição: Alex Mandel)*

Ventos frios me chamando  
 Vejo o céu azul brilhar  
 As montanhas sussurrando  
 Que pra luz vão me levar  
 Vou correr  
 Vou voar  
 E o céu eu vou tocar  
 Vou voar  
 E o céu eu vou tocar

Onde os bosques tem segredos  
 E as montanhas imensidão  
 Águas guardam os reflexos  
 Dos tempos que se vão  
 Vou gostar de cada história  
 Meu sonho guardarei  
 Como o mar e a tempestade  
 Valente sempre serei

Vou correr  
 Vou voar  
 E o céu eu vou tocar

Vou voar  
E o céu eu vou tocar

Eu vou tocar  
Como o vento voar  
Céu tocar

#### 4 Trilha sonora do filme *Moana - um mar de aventuras* (2016)

##### **Saber Quem Sou**

*(Composição: Mark Mancina; Lin-Manuel Miranda; Operataia Foa'i)*

Aqui sempre, sempre à beira da água  
Desde quando eu me lembro  
Não consigo explicar  
Tento não causar nenhuma mágoa  
Mas sempre volto pra água  
Mas não posso evitar

Tento obedecer, não olhar pra trás  
Sigo meu dever, não questiono mais  
Mas pra onde vou, quando vejo, estou onde eu sempre quis

O horizonte me pede pra ir tão longe  
Será que eu vou?  
Ninguém tentou  
Se as ondas se abrirem pra mim de verdade  
Com o vento eu vou  
Se eu for, não sei ao certo quão longe eu vou

Eu sou moradora dessa ilha  
Todos vivem bem na ilha  
Tudo tem o seu lugar  
Sei que cada cidadão da ilha  
Tem função nessa ilha  
Talvez seja melhor tentar

Posso liderar o meu povo então  
E desempenhar essa tal missão  
Mas não sei calar o meu coração  
Por que sou assim?

Essa luz que do mar bate em mim me invade  
Será que eu vou?  
Ninguém tentou  
E parece que a luz chama por mim e já sabe  
Que um dia eu vou  
Vou atravessar para além do mar

O horizonte me pede pra ir tão longe  
 Será que eu vou?  
 Ninguém tentou  
 Se as ondas abrirem pra mim de verdade  
 Um dia eu vou saber quem sou

### **Seu Lugar**

*(Composição: Mark Mancina; Lin-Manuel Miranda; Operataia Foa'i)*

Moana  
 Vem ver, vem ver!  
 Moana, você notou  
 A vila de Motunui tem tudo aqui

Tem dança tradicional  
 E a música é milenar  
 (Sabemos quem somos, temos tudo aqui)

O costume é o que nos une  
 E Moana, tudo tem seu valor  
 (Crescer!)  
 Você vai criar raiz  
 Crescer aqui

O lema é compartilhar  
 (É dar)  
 Trançamos as nossas cestas  
 (Aha!)  
 O peixe que eu como vem daqui

Eu vou ali

Te quero aqui  
 Moana, é o seu destino  
 Ser chefe e governar  
 É o seu lugar

Você vai ver  
 A vida vai te mostrar  
 Que dá pra ser bem feliz  
 No seu lugar

Um coco tem muito mais  
 (O quê?)  
 É só repartir  
 Usamos tudo que o coco dá  
 Tem tudo aqui

A rede vem da palmeira  
 (A rede vem da palmeira)



Tem água pra refrescar  
 (Tem água pra refrescar)  
 As folhas fazem fogueira  
 (As folhas fazem fogueira)  
 E a polpa é só cozinhar  
 (E a polpa é só cozinhar)

O coco tem muito mais  
 (O coco tem muito mais)  
 É só repartir  
 (Ha!)  
 Você nasceu pra estar aqui

Jamais partir

Viver assim  
 A salvo e bem protegidos  
 E dá pra ver no futuro  
 O seu lugar

Se quer saber  
 Você vai ver que é verdade  
 Que dá pra ser feliz  
 No seu lugar

Meus pés deslizam na água  
 Adoro seu vai e vem  
 A água faz só o que quer  
 Ha! Não liga pra mais ninguém

A vila me acha louca  
 Diz que eu sonho até demais  
 Mas quem sabe ser feliz  
 Não volta atrás

Teimosa e orgulhosa  
 Tão igual seu pai  
 Respeite, mas siga sempre  
 Esse sonho que te atrai  
 A voz que diz num sussurro  
 Que a estrela vai te guiar  
 Moana, essa voz é sua  
 É seu lugar

A rede vem da palmeira  
 (A rede vem da palmeira)  
 Tem água pra refrescar  
 (E tem muito, muito mais)  
 As folhas fazem fogueira  
 (É tudo a nossa bandeira)

E a polpa é só cozinhar  
(Meu povo sabe o que faz)

A vila acredita em nós  
(Em nós!)  
A vida é aqui  
Só precisamos repartir  
Jamais partir

[Moana]: É o meu lugar  
Meu lar, meu povo que eu amo  
E quando eu olho o futuro  
É o meu lugar

Vou liderar  
E eu terei quem me ensine  
A construir um futuro  
Em nosso lar

Porque meu caminho me leva ao  
Meu lugar  
Eu posso ser feliz no  
Meu lugar  
Meu lugar

### **Eu Sou Moana**

*(Composição: Mark Mancina; Lin-Manuel Miranda; Operataia Foa'i)*

Você foi sempre um orgulho  
Tão forte e especial  
Que ama o mar e seu povo  
De um jeito tão natural  
O mundo parece injusto  
E a história vai te marcar  
Mas essas marcas revelam  
Teu lugar

Encontros vão te moldando  
Aos poucos te transformando  
E nada no mundo cala  
A voz que vem num encanto  
E te pergunta baixinho  
Moana, quem é você?  
Moana, tente, você vai se encontrar

Quem eu sou?  
Eu sou a filha de uma ilha  
E o mar chama por mim  
De longe  
E o meu povo eu devo conduzir

Com o passado eu aprendi  
Esse legado mora aqui  
Me invade  
Tanta coisa eu tive que enfrentar  
Encarei meus medos  
E o que eu tinha mesmo que aprender, na verdade

O que sou, esse instinto, essa voz, já faz parte  
Do que me atrai nessa minha vontade  
Com você junto a mim posso ir bem mais longe  
Eu me encontrei  
Agora eu sei  
Eu sou Moana