

A CONSTRUÇÃO DAS PRINCESAS DISNEY: UMA ANÁLISE DAS PERFORMANCES, NARRATIVAS E IDENTIDADES FEMININAS

Ana Naemi Machida¹

Carlos Magno Camargos Mendonça²

RESUMO

Desde *A Branca de Neve e os Sete Anões*, as princesas dos Estúdios Disney ganharam cada vez mais visibilidade, de maneira a disseminar um determinado padrão de feminilidade para o público infantil. As significações em torno dessa construção do feminino foram se alterando, o que, inevitavelmente, se relaciona a contextos histórico-sociais. Tendo em vista que as crianças estão envolvidas por um processo de subjetivação ao assistirem a esses filmes, este artigo se propõe a analisar as construções narrativas, identitárias e performáticas dessas princesas a partir do marcador analítico de gênero interseccionado com raça e classe. Usaremos da perspectiva dos estudos de gênero, do feminismo interseccional e dos estudos culturais para entender quais mudanças ocorreram ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Narrativa; Identidade; Gênero; Animação.

THE DISNEY PRINCESSES' DEVELOPMENT: AN ANALYSIS OF FEMALE PERFORMANCES, NARRATIVES AND IDENTITIES

ABSTRACT

Since *Snow White and the Seven Dwarfs*, Disney Studios' princesses have gained more and more visibility. As consequence, a certain pattern of femininity has been spread to children's audience. The meanings surrounding this construction of the feminine were changing, which inevitably relates to historical and social contexts. Given that children go through a process of subjectification when watching these movies, this paper aims to analyze the narrative, identity and performance constructions of these princesses based on the analytical marker of gender intersected with race and class. We will use the perspective of gender studies, intersectional feminism and cultural studies to understand what changes have occurred over time.

KEYWORDS: Performance; Narrative; Identity; Gender; Animation.

INTRODUÇÃO

Os diversos produtos da cultura pop foram, muitas vezes, vistos como superficiais e parte de uma indústria que não merecia mérito como artefato cultural, uma

¹ Mestranda em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Comunicação Social/Publicidade e Propaganda, pela Universidade Federal de Minas Gerais. ananaemi@gmail.com.

² Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Desenvolve pesquisas com foco na relação entre comunicação e estudos de gênero, performance, corpo, homossexualidade masculina e propaganda, com financiamentos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). macomendonca@gmail.com.

vez que seriam frutos do capitalismo, feitos para fins lucrativos e não artísticos. O pop seria uma massa cultural “que degenera a autoridade intelectual sobre o gosto. Um processo social que se torna dominante a partir dos anos 1960 e cuja principal característica é sua efemeridade.” (CASTRO, 2015, p.36).

Neste artigo, nos encontramos distantes de uma visão hierárquica que estabelece aquilo que simbolicamente pertenceria a uma alta ou a uma baixa cultura. Em realidade, tal caráter propagativo e popular, permite que o pop se materialize em práticas cotidianas (JANOTTI JUNIOR, 2015). Esta perspectiva nos leva a crer que objetos culturais representam, em sua estrutura e conteúdo, valores e sentimentos constituintes da sociedade. Esses objetos são importantes ferramentas de disseminação e fortalecimento desses valores.

Quando pensamos em produtos midiáticos, não podemos considerá-los isoladamente, devemos entendê-los dentro de um funcionamento cultural. Ana Carolina Escosteguy (2007) aponta a existência de uma circularidade entre as produções culturais e as vivências culturais, de forma que os âmbitos da produção e da recepção (ou do texto e da leitura) não devem ser entendidos sob uma lógica categorizante, onde o primeiro determina o segundo. Ambos são pautados por diversos elementos culturais ativos que circulam pelo o que Johnson (1999) nomeia de culturas vividas ou meio social.

Tal consideração nos leva a crer que a vivência do pop está fortemente vinculada a uma dimensão política: as maneiras pelas quais eles criam significados produzem relações de poder. O que é dado a ver nesses objetos diz necessariamente de um invisível, um aspecto que será colocado como marginal dentro da sociedade:

A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida. A questão que se descortina é a de que produtos da cultura pop ajudam a articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos. Distinções de raça, gênero, faixa etária, entre outros, acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo industrial. (SOARES, 2015, p.14)

Como produtos massivos, os filmes de princesas da Disney não configuram apenas produtos audiovisuais fechados em uma temática infantil. Eles proporcionam significações importantes para as práticas cotidianas e sociais das crianças. É possível pensar que tais animações operam como artefatos culturais (SABAT, 2001) que,

enquanto contam histórias, promovem modos de expressão e compreensão de si e do mundo. Rosa Maria Bueno Fischer (2002) cunhou a noção de “dispositivo pedagógico da mídia” para analisar como os meios de comunicação operam de maneira a constituir sujeitos e subjetividades, uma vez que produz imagens, significações e saberes que ensinam os indivíduos sobre modos de ser e estar na cultura na qual vivem³.

Entendemos que as animações atuam através de processos de subjetivação, permitindo a produção de subjetividades. Tomamos por empréstimo a noção foucaultiana de subjetivação, ou seja, o processo pelo qual o próprio indivíduo se compreende como sujeito (FOUCAULT, 2004). Tal processo, necessariamente, implica relações de poder. Isso porque, na produção de subjetividades são colocados em disputa as formas pelas quais os discursos podem ou não se tornar verdadeiros e isso diz de formas de dominância do simbólico.

No caso das representações audiovisuais, nos são apresentados discursos que trazem consigo uma intenção de naturalizar ou problematizar a hegemonia de certas formas de ação ou de comportamento (ABRIL, 2014). Ou seja, as narrativas e suas personagens negociam significados que vão reiterar ou negar uma norma vigente socialmente. Assim, a visibilidade das princesas da Disney foi ampliada ao longo das décadas e, nessa negociação, ajudaram a disseminar um modelo dominante de feminilidade. As construções das personagens ofereceram possibilidades para o reforço de um feminino pedagogicamente informado. Quando vemos uma construção de princesa com determinados atributos e performatividades sendo repetida constantemente nos filmes, automaticamente temos diversas outras características sendo invisibilizadas e tidas como fora de uma norma socialmente estabelecida. Com isso, as animações se inscrevem pedagogicamente para uma determinada concepção de gênero.

De acordo com Butler (2000), o gênero é produzido por ritualizações performativas. Quando as animações apresentam mulheres como o centro de uma narrativa e as mostram em situações e funções sociais diversas (guardas, seguranças, navegadoras, guerreiras etc.), torna-se possível às crianças ampliarem suas concepções

³ “os aprendizados sobre modos de existência, sobre modos de comportar-se, sobre modos de constituir a si mesmo – para os diferentes grupos sociais, particularmente para as populações mais jovens – se fazem com a contribuição inegável dos meios de comunicação.” (FISCHER, 2002, p.153).

de feminilidade. Criar novas representações femininas na mídia, apresentar identidades mais elaboradas e bem construídas é uma das formas para se alterar as concepções normativas de gênero. É importante pontuar que tais construções das feminilidades e das masculinidades não podem ser separadas de outros marcadores sociais, como raça, classe, sexualidade etc. Se para Butler (2003), o gênero não é algo fixo e predeterminado, mas atravessa e significa o corpo a todo instante, é preciso considerar que esse corpo é alcançado por demarcações sociais que dele não podem ser desvinculadas. As formas de dominação se alteram diante da presença desses marcadores.

Citando Escosteguy (2002), Milena Oliveira-Cruz (2020) sublinha a importância de se considerar a noção de gênero – e nós acrescentamos aqui os outros marcadores sociais⁴ - como categoria analítica. Oliveira Cruz (2020) relembra que existe uma tendência de tomar gênero e classe como categorias sociodemográficas. Tal procedimento ocorre devido a uma naturalização e universalização dessas noções dentro do nosso cotidiano. Ou seja, existe uma visão essencialista, que concebe o gênero e a raça como dados fechados, não levando em consideração as construções simbólicas que permeiam e permitem suas noções.

Diante de tais considerações, nosso objetivo neste artigo é refletir sobre como os filmes de princesa da Disney têm construindo uma visão normativa de feminilidade ao longo das décadas. Em pesquisas anteriores, havíamos realizado uma análise detalhada dessas construções nos filmes *Valente* (2012), *Frozen* (2014) e *Moana* (2017). Todavia, neste momento visamos um panorama mais geral das feminilidades que os filmes da Disney perpetuam cultural e socialmente. Para tal empreendimento, tomamos os filmes como textos verbo/áudio/visuais: sistemas semióticos complexos interligados às mais diversas produções audiovisuais, perpassando animações televisuais, plataformas de *streaming*, *live-actions* na televisão, outros produtos do cinema e internet, vídeo clipes dentre muitos outros produtos. Neste trabalho, realizaremos um recorte específico das

⁴ Oliveira-Cruz (2020) evoca Joan Scott (1995) para sustentar que ao assumirmos o gênero como categoria analítica e como processo social, torna-se possível a problematização em torno dos “limites das abordagens descritivas ou de conceitos dominantes que acabam por não questionar efeitos e consequências de como o gênero funciona nas relações humanas e como ele dá sentido à organização e percepção do conhecimento” (OLIVEIRA-CRUZ, 2020, p.4). Assim, utilizar os marcadores sociais como categoria analítica nos permite adentrar nas formas de subjetivação que envolvem tais marcadores.

princesas criadas para os longas animados da Disney, mantendo a consciência de que elas não abarcam, por si só, uma totalidade das noções de princesas. Nossa escolha por este recorte se dá pelo fato de que a Walt Disney Company é considerada o maior conglomerado de mídia e entretenimento do mundo⁵. Tal proporção demonstra um poder enorme de disseminação mundial de seus conteúdos. Assim, é possível inferir que as produções audiovisuais de princesas afetam significativamente as noções sobre feminilidades e as performances femininas dos corpos.

Este artigo não almeja uma análise fílmica. Tomamos os filmes enquanto um aparato semiótico. Para lê-los, remontando às proposições de Oliveira-Cruz (2020) e Escosteguy (2002), utilizamos a categoria gênero, interseccionado com as noções de classe e raça⁶, como operador analítico. Nesta feita, nos serviremos dos Estudos de Gênero, alinhados ao Feminismo Interseccional, para entendermos quais mudanças podem ser percebidas em três categorias que consideramos relevantes: narrativas; identidades; e performatividades. Em cada uma delas, pretendemos identificar como as construções das personagens princesas visibilizam e invisibilizam determinadas significações, de maneira a definir uma norma, dentro de um contexto social, cultural e histórico. Antes de iniciarmos as análises, dedicaremos a primeira seção para apresentar um breve histórico dos filmes em questão, de maneira a contextualizar seus lançamentos e produções.

UM HISTÓRICO DAS PRINCESAS

No ano de 1937, o filme de animação *Branca de Neve e os Sete Anões* ficou mundialmente conhecido devido a sua revolucionária técnica de luzes, cores e movimentos que criavam uma ambientação imersiva para o espectador. Mas o filme marcou data não somente pelas questões tecnológicas. Mesmo se tratando de uma

⁵ Disponível em: <http://www.disneyguia.com.br/site/disney-compra-fox/>. Acessado em 06 de setembro de 2020.

⁶ Escolhemos esses marcadores específicos, por acreditarmos que são os mais relevantes e presentes nos filmes do nosso recorte analítico. A sexualidade, por exemplo, é um marcador fundamental para a construção identitária e social do indivíduo, porém, como apontamos posteriormente nas análises, sequer é questionada. Assim, todos os filmes seguem uma heteronormatividade que não permite um aprofundamento no estudo da construção desse marcador.

animação estadunidense, a construção da protagonista obteve um sucesso capaz de promovê-la a um modelo de feminilidade para o mundo ocidental. Seus gestos, seus modos de ser e de se comportar funcionavam à maneira de uma cartilha comportamental para moças de fino trato. Escosteguy (2011) considera que, em tempos de capitalismo avançado, a cultura e, portanto, as significações de gênero, não são mais apenas constituídas pelos costumes e tradições de um determinado local. A cultura desterritorializada e destradicionalizada agencia e é agenciada por repertório de signos e símbolos que circulam amplamente através de produtos midiáticos.

Paul B. Preciado (2015), Teresa de Lauretis (1987) e Donna Haraway (2009) cunharam em suas pesquisas uma concepção das tecnologias como forma de produção de subjetividade. Em seus estudos, a tecnologia não é vista apenas em seu princípio técnico, como mero meio, mas sim como um parâmetro de significação. Nessa concepção, a linguagem é tida como uma tecnologia de gênero, o que significa que as diferentes formas de expressão dos discursos alteram as significações. Sob esta curvatura analítica, é possível relacionar o desenvolvimento tecnológico da animação de *Branca de Neve e os Sete Anões* e a ampliação da capacidade expressiva de um modelo ideal de feminilidade com a produção de novos modos de subjetivação. A possibilidade imersiva que os cenários permitiam e o gestual animado da princesa (somente viável devido à tecnologia inovadora) oportunizaram uma forma de linguagem inédita e potencializaram a propagação de um tipo de feminilidade. Essa estratégia de concepção de personagem obteve tanto sucesso, que foi utilizada anos depois para a produção de Cinderela e Aurora, princesas dos filmes *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959), respectivamente. Tais repetições deram início a uma reprodutibilidade de gestos generificados.

Essas construções de uma “feminilidade ideal” delimitam posições identitárias normativas. As três princesas citadas são brancas, heterossexuais e, apesar de duas delas serem de uma classe social menos privilegiada, todas terminam seus filmes tornando-se ricas pelo casamento. Dentro dessa equação, esse padrão de feminilidade, ainda que inalcançável, deveria guiar todas as mulheres: a mulher branca das classes mais ricas teria nesse comportamento sua expressão distintiva; a mulher branca pobre desejaria ser como essas princesas e ascender de classe através de um homem que a ame. Entretanto,

a mulher negra (seja rica ou pobre) teria nessa representação um lugar inimaginável para si, elas sequer conseguiriam almejar esse modelo em suas realidades, pois um dos requisitos dessas princesas é a beleza branca.

Pensando no contexto histórico desses filmes, destacamos que os dois últimos (*Cinderela* e *A Bela Adormecida*) foram lançados em meados dos anos 1950, momento pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Com a convocação dos homens para servir na guerra, tal como em outros países, nos Estados Unidos, as mulheres tiveram que deixar a vida doméstica para poderem trabalhar nas funções antes exclusivamente masculinas. Após o término do conflito e o restabelecimento da ordem, as mulheres deveriam voltar para o espaço privado doméstico. Houve então, um movimento comunicacional com forte apelo publicitário que valorizava as habilidades domésticas e o bom comportamento. Foi nesse momento que surgiram os almanaques de como ser uma boa esposa: *The Good Wife's Guide*, da revista *Housekeeping Monthly* pontuava que a esposa ideal deveria manter a casa sempre limpa, deixar a comida pronta para quando seu marido chegasse, estar sempre bonita para ele, não questioná-lo em nada, não reclamar, entre outras coisas⁷.

Sob esta perspectiva, percebemos os filmes citados como dispositivos de pedagogização da norma, uma vez que as princesas apresentam a figura de uma mulher mulher meiga, gentil, cordata, que tem seu final feliz junto a um homem ao qual ela está feliz em servir e mimar. Relembramos que devemos apreciar os movimentos pedagogizantes da mídia a partir de suas operações no tempo e no espaço. Para tanto, consideramos os valores simbólicos antes divulgados por meios impressos (almanaque) sendo transportados para o audiovisual (filme). Houve uma mudança de linguagem, permitida pela tecnologia, que incidiu sobre a forma como lidamos com essas representações de feminilidade. A possibilidade de imersão dos filmes, que não era concebível através dos almanaques, com cores, músicas e movimentos atrativos, propicia uma relação de identificação, ou busca por identificação, maior por parte do público infantil. Vale ressaltar que essa pedagogização é voltada para a mulher branca da classe média, pois foram apenas elas que saíram de suas vidas domésticas para o

⁷ Disponível em: <http://www.snopes.com/history/document/goodwife.asp> (em inglês). Acessado em 08 de outubro de 2019.

trabalho e deveriam voltar à suposta “normalidade”. Para a mulher negra, a realidade sempre foi a do trabalho e ela nunca foi vista como frágil, delicada ou singela (CARNEIRO, 2003).

A partir dos anos 1960, a segunda onda feminista ganhou força, trazendo novas pautas para a discussão da desigualdade não apenas no âmbito político (que foi o foco durante a primeira onda e a busca pelo sufrágio universal), mas também no âmbito social. Com isso, a Disney optou por não produzir mais filmes de princesas, vendo que o seu modelo estava ultrapassado. Naquele período, a empresa focou em filmes com protagonistas animais como *101 Dálmatas* (1961), *Mogli: O menino lobo* (1967), *Os Aristogatas* (1970), *O cão e a raposa* (1981) entre outros. Somente em 1989, a empresa voltou a produzir filmes de princesas: *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998). Todavia, essas novas produções traziam princesas diferentes das anteriores, dotadas de um caráter mais forte e propositivo, uma vez que todas demonstravam alguma insatisfação com o mundo em que viviam.

Em 2009, surge a primeira princesa negra: Tiana, de *A Princesa e o Sapo*. A partir de então, uma nova leva de princesas é desenvolvida: Rapunzel (*Enrolados*), Merida (*Valente*), Anna e Elsa (*Frozen*) e Moana (*Moana*). Nessa leva, houve, mais uma vez, uma inovação tecnológica: animações 3D. Essa nova tecnologia, buscava aumentar a imersão na narrativa, com cenários mais realistas e personagens visualmente encantadores. Apesar de essas novas personagens seguirem o modelo das anteriores e também demonstrarem insatisfação com suas realidades, nos parece que elas foram mostrando-se cada vez mais independentes de outros personagens na tomada de suas decisões, como discorreremos mais adiante.

Uma vez apresentados os filmes de princesas da Disney e sua breve relação histórica, gostaríamos de propor uma categorização dessas princesas. Breder (2013) agrupa as princesas em clássicas, rebeldes e contemporâneas. Pensamos em alterar essa categorização devido ao fato de “clássico” e “contemporâneo” serem de ordem temporal enquanto “rebelde” diz de uma característica, um comportamento. Nosso intuito foi de criar uma classificação de princesas que não fosse apenas cronológica, mas que também inferisse construções de identidade, performatividade e linha narrativa, separando-as de acordo com proximidades em suas construções. Assim, dispomos Branca de Neve,

Cinderela e Aurora como as princesas exemplares, por elas representarem um exemplo de feminilidade a ser seguido, tanto como princesas, quanto como mulheres ideais de suas épocas; Ariel, Bela, Pocahontas e Jasmine⁸ e Mulan, manteremos como as princesas rebeldes, uma vez que todas se rebelam contra suas sociedades vigentes; Tiana, Rapunzel, Merida, Anna, Elsa e Moana, como as princesas autônomas, por apresentarem ações e discursos pautados em motivações pessoais, sem a influência de terceiros.

AS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS

De acordo com Hall (2006, apud DUMARESQ, 2010), os significados presentes em produções audiovisuais não são recebidos pelo leitor da mesma maneira que os criadores os “programaram”. Entretanto, existem modos de leituras preferenciais que ocorrem devido a uma ordem social, um conjunto de conhecimentos cotidianos das estruturas sociais, que visam um funcionamento prático dentro de uma cultura. Toda a vida social está submetida a regras e discursos dominantes que fazem parte de uma ordem institucional, política e ideológica, e por isso, existe um padrão na maneira em que a leitura dos produtos culturais é feita. Dessa forma, as narrativas das animações devem ser consideradas dentro de um padrão de leitura de histórias que foi desenvolvendo-se através da repetição ao longo dos anos e de suas relações com outras formas narrativas.

Começando pelas princesas exemplares, vemos que, apesar de serem protagonistas de seus enredos, elas sempre estão em situação de passividade. Todas têm suas narrativas guiadas por personagens externos: Branca de Neve foge do castelo por causa do caçador enviado pela rainha, é acolhida pelos anões e é salva pelo príncipe. Cinderela vive uma opressão, por parte de sua madrasta e irmãs, e encontra seu final feliz ao lado do príncipe. Aurora é vítima de uma maldição que condiciona toda a sua história e é também salva por um príncipe. Elas se encontram à mercê de situações impostas e resolvidas por outros, sem qualquer poder de decisão ou centralidade discursiva.

⁸ Apesar da princesa não ser protagonista, optamos por considerá-la, por ela fazer parte da franquia *Disney Princesa*, apresentando relevância como tal pela própria empresa.

Se pensarmos nas animações infantis da mesma época protagonizados por personagens masculinos, é possível notar uma diferença nessa centralidade narrativa. Peter Pan (1953), Mogli (1968) e Pinóquio (1940), por exemplo, possuem aspirações próprias que os levam a seguir suas jornadas, sem influências relevantes de personagens femininas. Essas construções, trabalhadas em repetição, ajudam a estabelecer modos de leituras que trazem significações importantes: a ideia de que mulheres sempre precisarão de homens que as guiem ou salvem, enquanto que homens criam suas próprias aventuras.

Bell hooks (2019) argumenta que na classe média é comum a representação da força e do poder estar nos homens, deixando as mulheres nesse lugar de passividade e vulnerabilidade – que como vimos anteriormente, era o comportamento incentivado para domesticação dessas mulheres. Entretanto, a autora reforça que para as mulheres da classe trabalhadora, especialmente as não brancas, assumir o controle de suas vidas e tomar suas próprias decisões é a única opção que lhes resta na luta por sobrevivência, em que não há um príncipe que virá salvá-las. Além disso, a construção de Branca de Neve e Cinderela como mulheres pobres e sofridas que encontraram a ascensão de classes no casamento reforça que a única maneira das mulheres da classe trabalhadora conseguirem uma vida melhor é através de um homem que lhes sustentarão financeiramente. Essa representação mostra que a ascensão não é possível de maneira autônoma, apenas através de um terceiro masculino.

As princesas rebeldes, por sua vez, têm mais atitudes e tomadas de decisões ao longo do filme. Entretanto, elas ainda acabam tendo como ponto de ignição do enredo, ou seja, a reviravolta que irá dar início a sua jornada, a ação de um homem. É válido perceber que apenas uma dessas protagonistas possui mãe, as demais vivem somente com a presença do pai, mostrando uma ausência de uma figura feminina que lhes sirva de exemplo. Essa figura paterna, em todos os filmes em questão, representa um tipo de autoridade repressora (exceto em *A Bela e a Fera*, como veremos mais à diante).

Começaremos discorrendo sobre as princesas que são repreendidas por seus pais e têm suas trajetórias iniciadas por causa de um par romântico. Ariel é uma sereia que possui grande curiosidade pelo mundo da superfície, mas seu pai é incisivamente contra, pois considera os humanos perigosos. A princesa toma a decisão de fazer um

pacto com a bruxa do mar quando se apaixona por Eric, um príncipe humano. Jasmine passa pela mesma situação com seu pai, que a impede de sair do seu castelo e quer obrigá-la a ter um casamento arranjado. A situação só muda quando ela conhece Aladdin. Pocahontas vive em meio ao conflito dos homens brancos colonizadores e sua tribo, e apesar de seu pai instruí-la a não chegar perto desses invasores, ela acaba se apaixonando por John Smith e se rebelando contra seu povo para salvá-lo. Apesar disso, é importante apontar que ela é a única princesa dessa categoria que não termina sua história com o par romântico, já que John retorna à Inglaterra e ela permanece em sua terra.

Vale ressaltar que as duas primeiras princesas não brancas da Disney foram Jasmine e Pocahontas. Entretanto, gostaríamos de lembrar que ambos os filmes têm aspectos de uma valorização da cultura branca-ocidental-colonizadora. A começar por *Aladdin*, que foi alvo de diversas críticas, devido ao racismo na representação dos árabes: na música de início, há uma estrofe que remete aos árabes como bárbaros. Na versão original é cantado “*It's barbaric, but hey, it's home*”, e na dublagem brasileira, ainda mais explícito, há duas passagens: “Vão cortar sua orelha // Pra mostrar pra você // Como é bárbaro o nosso lar” e “Tem um belo luar // E orgias demais”. Posteriormente, a letra foi alterada tanto no original quanto na versão em português.

Pocahontas é uma adaptação de uma história real. A história original envolvia questões que não eram indicadas para crianças ou interessantes para a Disney e por isso teve grande parte dos fatos alterados na narrativa. Na adaptação, Pocahontas é par romântico de John Smith. Na história real, Smith era um velho colono que foi salvo por Pocahontas, sem envolvimento amoroso⁹. O uso do romance na adaptação objetiva o aumento das vendas do filme e seus produtos. Entretanto, essa adaptação apresenta uma indígena que escolhe um pretendente branco e recusa o maior guerreiro de sua própria tribo. O resultado disto é a enunciação da desvalorização da própria etnia em prol de outra. De maneira semelhante à propagação de um ideal de feminilidade e de beleza para as mulheres, a repetição de narrativas com personagens brancos europeus sendo os

⁹ Disponível em: <<https://www.nps.gov/jame/learn/historyculture/pocahontas-her-life-and-legend.htm> e <https://www.history.com/topics/native-american-history/pocahontas>>. Acesso em 15/04/2020.

pretendidos (os príncipes, os belos, os salvadores), auxilia na construção de um padrão de beleza masculino que invisibiliza e exclui corpos diferentes.

Passaremos para a abordagem das princesas que têm suas narrativas iniciadas pelos seus pais. Por não ser um exemplo de esposa ideal, Mulan é repreendida por sua família e pela sociedade. Sua ida à casamenteira foi um fracasso. Observamos que no filme o caminho natural para a mulher é se casar e ser uma boa esposa e mãe. Quando seu pai, frágil e enfermo, é convocado para a guerra, ela decide ir no lugar dele. Por fim, temos Bela, que não vê em seu pai uma figura autoritária, mas também tem sua narrativa iniciada quando ele é capturado pela Fera. Ambas as protagonistas têm seu final feliz junto a um par romântico.

Nos filmes comentados, apesar das protagonistas serem mulheres, a presença do homem é essencial para a narrativa. Tal visão corrobora o pensamento de Beauvoir, acionado por Butler (2003), sobre a mulher ser apenas um “Outro”, existindo em função da existência masculina. Diante da universalidade do masculino, tal qual destacado nos filmes com protagonistas homens, a presença da mulher é dispensável, sendo apenas um par romântico ou uma acompanhante, mas nunca definidora das ações do homem. Claudia Rael (2013), em sua análise sobre Mulan, Ariel e Bela, sublinha que as princesas são comumente definidas e reguladas a partir dos sujeitos masculinos. Para ela, a construção dos personagens masculinos ditaria o modo de agir da mulher, de forma que são eles quem “tem o poder de instituir a representação, de falar sobre o outro, nesse caso específico, de falar sobre a mulher” (RAEL, 2013, p.164).

Contudo, esse lugar de “Outro” ocupado pela mulher em relação ao homem é problematizado por feministas negras (COLLINS, 2019; HOOKS, 2019; AKOTIRENE, 2019; GONZALES, 2011; CARNEIRO, 2003), por considerarem que essa mulher da qual fala Beauvoir seria a mulher branca. Pois a mulher negra representa o “Outro” da mulher branca. Ou seja, da mesma maneira que o homem é visto como um ser universal, a mulher branca também é vista como a mulher universal. É por este motivo que a grande maioria das princesas repercutem que o modelo ideal de feminilidade é o branco. A invisibilização de outros corpos e experiências faz com que o imaginário que temos de uma princesa seja o de uma mulher universal: branca, magra, delicada, vulnerável.

Sob o arqueamento das princesas autônomas, encontramos personagens que ocupam lugares mais centrais na condução de suas narrativas. Enquanto as rebeldes possuem fatores externos que as movem pelos seus enredos, as autônomas são motivadas por fatores internos: a vontade própria as fazem tomar decisões de virada narrativa mais do que outros personagens.

Começemos por Tiana e Rapunzel. Elas têm uma construção semelhante às das princesas rebeldes. Tiana, de origem pobre, tem o sonho de abrir um restaurante e todas as suas ações no filme buscam esse objetivo. Ela é contestada por uma amiga de infância, a princesa Charlotte, sobre suas prioridades, alegando que ela deveria sair mais, encontrar um amor e ser menos focada no trabalho. Essa situação evidencia um embate entre uma princesa que seguiria o modelo das exemplares e essa nova princesa que possui aspirações próprias. O filme parece favorecer o lado de Tiana, pois Charlotte, apesar de ser como uma princesa ideal, é representada de maneira caricata, cômica e mimada, quase como uma sátira das princesas exemplares. No desenrolar do enredo, a protagonista percebe que deve também aproveitar outros aspectos da vida e, nesta feita, acaba relacionando-se com um príncipe. Essa narrativa ainda coloca o personagem masculino como aquele que traz a resolução dos problemas da protagonista.

A determinação de Tiana não era comum nos filmes anteriores. A personagem, diferentemente de Cinderela e Branca de Neve, luta sozinha para conseguir alcançar seus objetivos. Isso, a princípio, reflete o que comentamos anteriormente: as mulheres negras e pobres precisam trabalhar e se esforçar, enquanto a mulher branca consegue seus desejos através de homens que as ajudam. Contudo, o filme não chega a problematizar de fato essa realidade. Apesar de serem apresentadas as dificuldades que a família de Tiana vive, em contraponto à vida fácil de sua amiga, as opressões que sua raça lhe impõe não são explicitadas na história. Ao contrário, a animação parece apresentar uma valorização da conquista meritocrática, onde apesar das dificuldades, com muito esforço, a protagonista conseguiu realizar seu sonho. O filme, então, parece criar uma reflexão em torno das questões de gênero e classe, mas ignora as questões de raça, que também fazem parte da construção da personagem. Tais opressões não podem ser vistas separadamente, pois uma influencia na maneira pela qual as demais se comportam e são significadas em sociedade. A narrativa de *A Princesa e o Sapo* não

oferece uma representação que consiga trazer, de forma plena, novas realidades à luz da visibilidade.

Em *Enrolados*, assistimos a uma princesa que vive presa em uma torre por causa de uma bruxa que a tem como filha. Apesar dos alertas de sua “mãe” sobre os perigos do mundo lá de fora, ela sonha viver experiências para além das paredes que a cercam. Sua narrativa guarda semelhança com as das princesas anteriores. Ela só consegue sair da torre quando Eugene, um ladrão, invade sua casa ao fugir dos guardas do castelo. Todavia, a protagonista o mantém prisioneiro e o obriga a levá-la para a cidade, o que configura uma construção diferente das anteriores. Rapunzel exercita certa dominância sobre o personagem, ao contrário das princesas rebeldes que sempre tinham uma relação de repreensão ou de amor pelos personagens masculinos. Além disso, ao final, a princesa é quem salva Eugene da morte, subvertendo a construção clássica do príncipe salvando a princesa.

As demais protagonistas desta categoria possuem mudanças mais significativas em suas narrativas. Merida coloca em questão exatamente o modelo de princesa tão disseminado pelas exemplares. Neste longa, é a mãe da personagem que representa a figura de autoridade e que a censura por seu comportamento masculinizado. O filme gira em torno da relação das duas, e os personagens masculinos, pela primeira vez, são secundários e operam como alívios cômicos, não havendo um par romântico.

Em *Frozen* a principal relação é a das irmãs Anna e Elsa. A reviravolta narrativa que inicia a jornada das duas se dá quando Elsa, por não conseguir controlar seus poderes, se expõe e acaba fugindo para as montanhas, deixando sua cidade em um inverno eterno. Há nesse enredo uma construção interessante que remete às clássicas histórias de princesas. Anna, no início do filme, conhece o príncipe Hans, por quem se apaixona perdidamente após uma cena musical. Essa construção foi utilizada em *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *A Bela e a Fera*, *Pocahontas* e *Aladdin*. Principalmente nos filmes das princesas exemplares, a cena musical definia a construção da relação amorosa e, no final, o príncipe salvava a princesa com um gesto de amor. Entretanto, em *Frozen*, essa narrativa é desconstruída, pois Anna descobre que Hans é na verdade o vilão, estando com ela por interesses. No final, com um gesto de amor genuíno e salvador é de sua irmã. Essa modificação mostra

que não apenas é irreal acreditar que o amor da vida é alguém que ela mal conhece, mas também que o amor, tão almejado pelas princesas anteriores, pode vir da relação com outra mulher. Ao colocar uma estrutura narrativa já familiar do público (a construção do amor à primeira vista) e ao final subvertê-la, o filme começa um movimento para modificar a significação de uma determinada leitura.

Por último, Moana, filha do chefe de uma vila em uma ilha isolada. A princesa possui uma forte ligação com o mar apesar de seus pais serem contra, devido aos perigos que o oceano apresenta. Ainda que haja a clássica repreensão do pai, Moana dá início à sua jornada por sua motivação interna de explorar o mundo para além da ilha. Não existem personagens masculinos que influenciam nessa decisão, já que é algo que ela deseja desde pequena. Além disso, Moana possui um laço estreito com outras personagens femininas. Ela tem uma ligação espiritual com sua avó, sua conselheira, seu exemplo e sua maior incentivadora. Vemos, pela primeira vez, uma mulher sendo o principal modelo de admiração de uma protagonista - construção já muito utilizada quando se tratam de dois homens. Além disso, Moana soluciona a problemática apresentada no filme quando percebe que o “vilão” de lava Te Ka é, na verdade, Te Fiti, uma deusa da natureza que se transformou ao ter o seu coração roubado. A princesa usa de sua sensibilidade, e não de sua força, para compreender a deusa, mostrando uma atitude empática que não se via nos filmes anteriores. Essas mudanças narrativas alteram as maneiras como o público entende a centralidade das protagonistas em suas histórias. O fato das princesas mais recentes possuírem uma maior autonomia e serem sujeitas de suas ações, possibilita que as crianças vejam as mulheres como centrais em suas vidas sociais.

ENTENDENDO AS IDENTIDADES SOCIAIS

Para Hoffnagel (2010, apud MOZDZENSKI, 2015), grande parte das ciências sociais toma a identidade como um fenômeno social/cultural/psicológico específico de estudo. Segundo a autora, o termo é utilizado como “personalidade” ou “identidade pessoal”, como traço sociodemográfico ou como critério de agrupamento de indivíduos em grupos sociais semelhantes. Nesta pesquisa, utilizaremos o conceito de identidade

como construto social. Inicialmente, devemos pensar que todo sujeito se constrói a partir de uma identidade discursiva, ou seja, de um modo como se expressa, de uma linguagem¹⁰. A identidade discursiva se relaciona com o fundamento do ser, é o que permite ao indivíduo tomar consciência de sua existência (PIETROLUONGO, 2009), e isso, nada mais é, do que uma tomada de consciência do seu próprio corpo, do seu discurso, das suas ações e saberes. Entretanto, a identidade discursiva nada seria sem uma identidade social a partir da qual se define. Isso porque a consciência identitária se dá a partir de um outro no qual o sujeito pode se opor, se diferenciar ou se assemelhar, criando um processo de atração e rejeição ao outro. “A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste” (BENVENISTE, 2005, p.286).

Se a identidade discursiva é construída com base nos discursos pessoais, no comportamento e na linguagem, a identidade social seria aquela construída com base na sociedade e seus papéis. As duas estão profundamente interligadas, já que o modo como nos expressamos é influenciado e influencia o contexto social ao qual estamos inseridos. Dessa forma, toda identidade é social, é composta por múltiplos atributos que emergem de interações sociais, sendo produzida e negociada em eventos sociocomunicativos cotidianos (MOZDZENSKI, 2015). A identidade se transforma a cada prática social e discursiva, se manifestando através da enunciação do sujeito. Nesse processo, alguns traços da identidade podem se sobressair a outros, dependendo da situação comunicacional.

A esta altura, é possível pensar nos diversos âmbitos identitários que cada indivíduo possui. Se a identidade é construída socialmente, fazem parte dela, para além da personalidade (aquilo que dizemos e fazemos), gostos e modos de ver o mundo, o gênero, a raça, a classe, a sexualidade, e todos os outros fatores que criam formas sociais de ver e descrever o indivíduo, bem como as maneiras pelas quais ele vê a si mesmo. Akotirene (2019) defende que, dependendo de cada contexto, é possível que algumas dessas marcações não estejam explícitas, mas mesmo assim, a identidade não pode se abster de nenhuma delas.

É importante sublinhar a crença de que os marcadores sociais são inerentes ao corpo ou determinados biologicamente. No caso da raça ou etnia, o fenótipo da pessoa é

¹⁰ Estamos considerando linguagem como registro do discurso.

de fato algo biológico. Porém, as significações criadas ao seu redor são culturais. Da mesma maneira, o gênero não é algo biologicamente determinado, como comumente se pensa. Ocorre uma associação de algo biológico (genitálias) com algo social (as normas e os papéis de gênero). Essa associação leva à ideia de que o gênero seria uma identidade “essencial” do ser humano, constituidora do sujeito e, portanto, fixa e imutável. “A marca de gênero parece ‘qualificar’ os corpos como corpos humanos. O bebê se humaniza a partir do momento em que se pergunta ‘é menino ou menina?’” (BUTLER, 2003, p.162)

O gênero, como identidade, é adquirido por práticas sociais, absorvido dentro de um campo cultural e está constantemente sujeito a alterações. Contudo, o gênero não é uma série de qualificações sociais aplicadas sobre no corpo, como se fossem suspensas nele. O gênero atravessa o corpo e o constitui de diversas maneiras, de forma que o biológico e o social não podem ser vistos separadamente. Os atravessamentos do gênero alcançam os corpos de maneira distinta, impactando sobre a leitura social dos mesmos. É por este motivo que o gênero e a raça se misturam. Carla Akotirene ressalta que o “gênero inscreve o corpo racializado” (AKOTIRENE, 2019, p.24). Tal noção nos leva a crer que as identidades são essencialmente performativas, construídas e exibidas por meio de comportamentos sociais:

A performatividade consiste no modo como desempenhamos atos de identidades como uma série contínua de performances sociais, linguísticas e culturais, em vez da expressão de uma identidade anterior, una e imutável. Ou seja, uma compreensão da performatividade possibilita observar a produção da identidade no fazer. (MOZDZENSKI, 2015, p.85-86)

Tendo em mente essas definições, é necessário entender que nossa análise não compreende seres vivos, mas sim, personagens fictícios. Isso implica algumas questões na noção de identidade. Anne Ubersfeld aponta que as personagens não possuem alma, corpo ou consciência e, portanto, suas identidades são rasas, sendo delimitadas somente em suas ações e discursos expostos em cena. Se como vimos anteriormente, a identidade emerge em um fazer performático, a identidade da personagem se limita a situações delimitadas e pré-programadas, que necessariamente visam uma narrativa a ser contada. “Se é possível entregar-se a uma hermenêutica psicológica do discurso da personagem, o que ela revela nunca é um ser singular, mas uma situação” (UBERSFELD, 2005, p.83). Além disso, suas identidades são definidas não apenas por

como elas agem durante os filmes, mas por como os espectadores significam tais ações, pois é somente nessa interação que seus atos ganham vida.

Partindo para as animações, é possível perceber através das ações das princesas que, principalmente as exemplares, possuem uma identidade resumida e limitada à identidade de gênero. Esta identidade deve ser vista como uma parte dessa identidade social, que diz respeito a uma identificação do sujeito com determinadas performances e categorizações. Mas ela não deve – ou não deveria – ser definidora e limitadora da identidade social, como nos parece que é feito com as princesas em questão.

Na categoria das princesas exemplares, temos três protagonistas que são essencialmente representadas pelo seu gênero, no sentido de que, sua construção como personagem é baseada somente nas características e performances do feminino. Durante suas animações, o que as definem são seus gestos meigos e delicados, suas ações sempre comedidas e vulneráveis, não havendo construções que as individualize para além disso. Se analisarmos comparativamente as três, veremos que elas são essencialmente a mesma personagem em narrativas distintas.

Branca de Neve apresenta claramente o modelo de mulher a ser seguido à época, sendo uma espécie de mãe e esposa para os anões, arrumando a casa, cozinhando, lhes dando banho. Cinderela e Aurora, da mesma forma, não possuem grandes aspirações ou motivações, e basicamente são constituídas por suas performances do feminino ideal. A primeira deseja se libertar-se da exploração de sua madrasta e irmãs, mas vê como saída conseguir um marido, e tem esse objetivo alcançado através apenas da sua beleza normativa e delicadeza. Já Aurora é tão vazia de desenvolvimento que quase não possui falas, sendo a segunda protagonista com menos falas de todos os filmes Disney, só perdendo para Dumbo, que não possui nenhuma. Ademais, a personagem passa boa parte do filme desacordada, o que demonstra uma construção fraca, já que suas ações e o discurso são tudo que a definem.

Com isso, suas identidades acabam totalmente baseadas em uma identidade de gênero. Suas identidades raciais não são colocadas em questão, pois não existem personagens não brancos em nenhum dos filmes. Como vimos, a identidade só existe em relação, quando há um outro para se comparar. Se não existem outras etnias, a identidade racial não é visível, e o branco é universalizado. A mesma lógica funciona

para a questão da sexualidade: em todos os filmes, não existem casais não heterossexuais dentre os personagens principais, de forma que outras sexualidades são invisibilizadas. Por este motivo, não iremos aprofundar esse marcador nas demais animações. A questão de classe aparece com Branca de Neve e Cinderela, porém ela surge apenas como um suporte para o romance e a ideia de “salvador” atrelada ao príncipe.

Como essas outras identidades não são desenvolvidas e tampouco são os gostos ou personalidades das princesas, o “ser” feminino constitui tudo o que elas podem ser. Em contraposição, se pensarmos em personagens masculinos da mesma época, veremos que, apesar de se ter ainda pouca diversidade étnica e sexual, eles não eram necessariamente de uma classe dominante, nem terminavam suas histórias sendo. Além disso, possuíam diversas outras características que os diferenciavam uns dos outros: Peter Pan é astuto, aventureiro, rebelde, corajoso, líder; Mogli é curioso, tranquilo, fiel; Pinóquio é ingênuo, medroso, gentil.

Analisando as princesas rebeldes, encontramos protagonistas que ainda possuem uma forte marcação da feminilidade normativa. Todavia, demonstram aspirações próprias que as motivam a agir. Vale ressaltar que, apesar disso, elas ainda têm sua personalidade muito vinculada a esse fator de rebeldia. Além disso, todas se relacionam, dependem, ou veem em um homem a solução dos seus problemas, o que ainda representa uma carência de autonomia e desenvolvimento dessas personagens, já que o contrário não acontecia nos filmes protagonizados por homens.

Essa categoria de princesas possui também um espectro racial e de classe mais diversificado que as anteriores. A etnia de Mulan, Jasmine e Pocahontas é de grande importância para a construção de suas identidades sociais, uma vez que suas ações, discursos e comportamentos mostrados em cena estão diretamente relacionados ao ambiente em que se encontram, às suas tradições e a confrontos de raça (no caso de Pocahontas). No que diz respeito à classe, também existe uma diversidade de realidades maior: apenas Ariel e Jasmine são princesas e ricas de nascença; Bela é pobre e se torna rica ao se casar com o príncipe, mas, diferente de Cinderela, ascender de classe não é seu sonho; Pocahontas vive em uma tribo onde as divisões capitalistas de classe não são aplicáveis. Apesar disso, o capitalismo surge na trama via colonizadores que buscam a

exploração de riquezas e mão-de-obra. Assim, é possível perceber uma noção de classes ao olharmos para o embate entre a tribo e o nobre que chega nas terras almejando o ouro nativo e o prestígio europeu.

Mulan tem uma construção diferente das demais. A personagem mostra, pela primeira vez, uma ascensão que não é financeira, mas de prestígio: no início ela é tida como a desgraça da família por não se encaixar no padrão de feminilidade e, ao final, traz honra e glória por ter salvado a China. Essa conquista é mérito somente da personagem, que usa de sua inteligência e habilidade para conduzir e salvar seus colegas homens. A princesa salvando o personagem masculino é uma inversão de papéis do que as animações costumam apresentar, de forma que a única personagem além de Mulan que o fez foi Pocahontas. Entretanto, uma diferença importante é que a ameríndia tem como objetivo principal na trama salvar John Smith, enquanto que o objetivo de Mulan é salvar a China e, por consequência, acaba salvando Shang, seu comandante e, ao final, par romântico.

As princesas autônomas possuem uma construção identitária mais complexa: Tiana é determinada, organizada e busca autonomia para gerar o seu próprio negócio. Rapunzel é sonhadora, extrovertida, amigável e possui diversos *hobbies*; Merida é teimosa, habilidosa e irreverente; Anna é desengonçada, sonhadora, alegre, ingênua; Elsa é introvertida, ameaçadora, resiliente; Moana é aventureira, forte, espiritualizada, preocupada com sua família e vila onde mora.

Gostaríamos de ressaltar a questão identitária de Tiana pelo fato de ser a primeira princesa negra, ponto fundamental quando tratamos de representatividade. Como vimos anteriormente, os filmes são um lugar de subjetivação. A presença de uma personagem negra abre possibilidade para as crianças negras se enxergarem dentro do que se é considerado uma princesa, podendo então, se ver como parte de uma feminilidade ideal.

Entretanto, ao colocar Tiana como sapo, a Disney cria uma certa negociação social. Isso porque, ao mesmo tempo em que apresenta uma princesa negra, buscando agradar uma parcela progressista da sociedade, a coloca como um sapo. Dessa maneira, a empresa evita estranhamentos por parte da parcela branca e conservadora da sociedade, que ainda estaria na hegemonia das representações. Considerando que no

filme Tiana passa 70% do tempo como sapo, é possível pensar que a produção se aproxima mais de uma animação de animais, tal qual *Rei Leão*, *Mogli* e *Os Aristogatas*, do que uma animação de princesa.

A *Princesa e o Sapo* figura uma discussão de classe mais próxima à realidade, já que Tiana vem de uma família humilde de Nova Orleans e tem como melhor amiga uma princesa branca. Em diversos momentos é mostrada a diferença de criação e, conseqüentemente, de personalidade, ambições e formas de agir das duas. A protagonista mesmo depois de casar com o príncipe abre seu restaurante com suas economias e se mantém de maneira autônoma.

Se a identidade se qualifica por oposição, como vimos inicialmente, é possível dizer que as três princesas exemplares não possuem uma identidade complexificada o bastante para as diferenciarem entre si. Já as autônomas possuem diversas características específicas que as diferenciam como indivíduos. Além disso, suas personalidades são marcadas não apenas por qualidades, mas por defeitos. Enquanto as exemplares apresentavam um modelo de perfeição inalcançável, as autônomas são muito mais verossímeis, de forma que o público consegue se identificar com elas exatamente por suas imperfeições.

PERFORMATIVIDADES POSTAS EM QUESTÃO

Na seção anterior, discorremos sobre as identidades das princesas, nos atentando para o fato de que estas são constituídas através das performances delas. Naquele momento, nosso olhar para as identidades focava a dimensão interna dos filmes, ou seja, vista de maneira plana, sem profundidade, uma vez que personagens não possuem psique, procurando entender como as construções das princesas foram feitas. Neste momento, nosso foco será compreender essas identidades como mediadoras de subjetividades. Analisamos por quais maneiras a dimensão performativa das princesas oferece noções de feminilidade e masculinidade para a sociedade. Isto é, como as performatividades nos filmes atuam em um processo de subjetivação. O gênero se materializa em performances. Butler (2000) sublinha que as performances de gênero são significadas de maneira a se tornarem performatividades. Estas seriam o conjunto de

signos que significam o corpo como masculino (masculinidades) ou feminino (feminilidades). A norma então se produz através dessa citação do signo.

Mozdzinski (2015), acionando Butler (1990), Hoffnagel (2010), Lopes (2003) e Van Dijk (2012), afirma que as performatividades se relacionam com uma subjetividade do(s) sujeito(s) em questão, incluindo visões de mundo, experiências do indivíduo, referências possíveis etc. Tal processo deve sempre considerar as normas de conduta, as práticas e convenções sociais, tradições históricas e relações de poder. Tendo isso em mente, a performatividade, além de ser situadamente única – mesmo que ela se repita, jamais será a mesma, pois as condições de emergência e de leitura serão sempre diferentes -, está também sempre à mercê de um conhecimento acerca das relações sociais que é socialmente compartilhado e culturalmente passível de mudança.

Pensando as princesas exemplares, suas performatividades refletem puramente um modelo de feminino vigente e pedagogizante da época. Seus gestos delicados e precisos, performados quase como uma coreografia, apresentam uma mulher que deve sempre ser gentil, bondosa, carinhosa e cuidadosa. Esses gestos (, 2008) trazem repercussões para o corpo, de maneira que o levantar de mãos das princesas, por exemplo, traz significações corporificadas para as crianças. As três princesas dessa categoria possuem essa mesma construção, não tendo diferenciações corpóreas significativas. Não apenas as performatividades são as mesmas, mas os corpos também, sendo sempre brancos, magros, dentro de um padrão de beleza estabelecido.

Além disso, elas nunca demonstram quaisquer traços de agressividade. Quando coisas ruins acontecem, elas nunca revidam ou se enfurecem, apenas manifestam tristeza e sofrimento, o que diz muito da época em que os filmes foram passados. Mostrar personagens submissas e passivas era fundamental. Como vimos anteriormente, esse período pós-guerra buscava-se conter as mulheres para que voltassem aos seus postos de dona de casa.

Caminhando em direção às princesas rebeldes, vemos que as performatividades se alteram em certas formas. O caráter de rebeldia, fortemente presente em suas construções identitárias, as levam a performar de maneira mais agressiva e incisiva. Ainda assim, quase todas apresentam alguns signos de feminilidade que eram usados

pelos exemplares, como os gestos delicados, só que desta vez de maneira menos caricata e exagerada.

A personagem que mais foge a essas performatividades é Mulan. Logo no início do filme, nos é descrito didaticamente como uma mulher deve ser naquela sociedade. A casamenteira que Mulan é obrigada a ir para conseguir um marido, lhe aponta claramente que uma mulher deve ser equilibrada, calma, não deve falar sem permissão e precisa ter um corpo apto a gerar filhos. A protagonista não consegue de forma alguma se encaixar nesse modelo, pois lhe falta exatamente as características das exemplares. É interessante notar também, como o filme retrata a masculinidade. Quando Mulan decide ir para a guerra no lugar de seu pai, ela precisa fingir ser um homem, já que é altamente proibido a mulheres participarem dos conflitos. Em determinado momento, vemos a personagem agindo da forma que ela acredita que um homem age, falando grosso, andando de forma bruta e cuspidando no chão. Essas duas situações - da casamenteira e de Mulan como homem - exhibe o que aquela sociedade vê como feminilidade e masculinidade, e como a protagonista não se encaixa idealmente em nenhuma das duas categorias. Mulan, então, traz à tona pela primeira vez dentre os filmes da Disney, uma fluidez entre feminilidades e masculinidades, um não binarismo performático. Apesar de sua identificação com o gênero feminino, a personagem não se atém a uma rigidez das performatividades, mas sim às complexidades que o gênero oferece.

Considerando agora as princesas autônomas, vemos que se inicia um movimento no qual novas performances são trazidas para dentro das noções de feminilidades. Apesar de Tiana e Rapunzel ainda seguirem um modelo mais próximo das princesas anteriores, podemos ressaltar algumas diferenças. Rapunzel age de forma bastante normativa no que diz respeito às feminilidades. Apesar disso, ela também aparece constantemente lutando. A personagem inclusive ressignifica uma frigideira, considerada socialmente como um artefato doméstico, à medida que a utiliza como arma. Com isso, um objeto que seria destinado às mulheres em seu trabalho doméstico, passa a ser usado como uma forma de rebelião da princesa, que o usa para dominar o invasor de sua residência.

Tiana, apesar de ser trabalhadora, autônoma e estar distante da feminilidade exagerada de Charlotte, ainda é uma personagem muito feminina, que segue diversas

performances das princesas anteriores. Suas mãos estão sempre em movimentos suaves e em suas cenas musicais seus movimentos seguem a feminilidade padrão. Essa construção, apesar de reforçar a performatividade das exemplares, se diferencia dessa categoria de princesas, pois se relaciona, para além da presença de um corpo negro, com a força de vontade de Tiana. Essa representação expõe como uma mulher negra pode ser forte e independente e, ao mesmo tempo, ser uma princesa feminina, delicada e elegante. Neste sentido, é possível perceber que uma mesma performance da feminilidade em contextos, corpos e identidades diferentes criam significações e repercussões sociais diferentes.

Anna de *Frozen* parece colocar em questão, o tempo todo, a ideia da princesa exemplar. Ela busca ser como essas princesas, mas mostra como esse modelo é inalcançável e irreal. Em sua cena musical, por exemplo, ela procura dançar pelo castelo de forma meiga e delicada - como já foi visto diversas vezes nas princesas exemplares e rebeldes -, mas acaba caindo, derrubando e esbarrando em objetos. Em seus encontros com o príncipe e com o personagem que viria a ser seu par romântico, ela também não age da maneira ideal, devido a sua performance descuidada. Já Elsa possui uma mudança corporal ao longo do filme. Ela começa introspectiva, com os braços sempre encolhidos, ocupando o mínimo de espaço possível, mostrando seu conflito com seus poderes. Quando ela finalmente se liberta, age de maneira assertiva, se impondo no espaço que ocupa, estando mais confiante de si. Suas performances ainda remetem a uma feminilidade normativa, mas de forma mais agressiva e de dominância.

Em *Valente*, as questões em torno do tensionamento das feminilidades e masculinidades se acentuam ainda mais. Merida é uma garota que sempre se interessou mais pelas performatividades do pai do que da mãe, tendo-o como um exemplo. Por ela caçar, cavalgar e atirar com arco e flecha, sua mãe a repreende e procura mostrá-la o tempo todo como uma princesa deve agir. Os modos recatados e passivos da mãe referenciam as princesas exemplares. A forma de agir de Merida não diz de uma negação do feminino, pois ela ainda se considera uma menina. Diz apenas dos interesses da personagem que se voltam muito mais às aventuras de seu pai do que aos compromissos de sua mãe. O mundo diegético do filme parece colocar a mulher em um lugar restrito, enquanto o homem possui uma gama de possibilidades performativas

muito mais abrangente. Basta ver os irmãos de Merida que estão sempre correndo e brincando pelo castelo, enquanto ela, desde pequena possuía obrigações e modos de se comportar. Butler, acionando outras teóricas feministas, aponta que o masculino diz de um lugar universal, enquanto o feminino seria a própria marcação do gênero:

[...] somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso, as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo. (BUTLER, 2003, p.28)

Tendo em vista essa perspectiva, performances que deveriam ser consideradas neutras e universais (como correr, cavalgar, pular, lutar) são vistas como exclusivamente masculinas. Quando Merida não age conforme as feminilidades impostas por sua mãe, imediatamente ela é configurada como masculinizada, pois o feminino é visto como um lugar limitado ao oposto do masculino, “as mulheres são o negativo dos homens, a falta em confronto com a qual a identidade masculina se diferencia” (BUTLER, 2003, p.29).

Em *Moana*, essa configuração parece se alterar. Moana performa-se de maneira semelhante à Merida, correndo, lutando, navegando e construindo. Entretanto, em seu universo, tais performances não são vistas como masculinas e sim como algo que a sucessora do chefe, independentemente do gênero, deve saber. Todo o conflito entre feminilidades e masculinidades apresentado em *Valente* parece ter sido superado em *Moana*, pois a sociedade ali colocada traz, para o âmbito das feminilidades, performances que antes eram consideradas masculinas. Enquanto Merida é uma mulher performando masculinidades, Moana é uma mulher performando novas feminilidades. As problemáticas da protagonista dizem muito mais de suas ambições exploratórias do que de uma limitação de gênero imposta. Além disso, à medida que Merida tem como exemplo seu pai, Moana tem como exemplo principal uma personagem feminina, sua avó.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando tratamos de produtos da cultura pop, devemos levar em consideração que estes se encontram dentro de uma lógica mercadológica, que tem como gênese o entretenimento (SOARES, 2015). Logo, as animações da Disney objetivam o alcance de

um público amplo e diversificado, que gere, acima de tudo, um lucro que não é apenas monetário, mas simbólico. Ou seja, as produções colocam em questão a imagem da empresa e como as pessoas a percebem. Isso significa que a Disney, em seus processos de produção, não almeja uma subversão ou um impacto na norma vigente, pois isso causaria uma redução na aceitação de seu público.

Contudo, em nossas análises, inferimos que as construções presentes nos filmes foram alterando-se ao longo do tempo. Tal inferência nos leva a crer que existe um movimento de negociação constante entre um normativo e elementos transgressores. Isso não quer dizer que os produtos são inovadores, mas sim que a própria norma se modifica. Esta negociação acontece com uma margem de segurança, aonde tais elementos vão sendo inseridos como parte da norma de forma lenta e gradual. Jodelet (2001) conceitua esse mecanismo como “ancoragem”: “Quando a novidade é incontornável, à ação de evitá-la segue-se um trabalho de ancoragem, com o objetivo de torná-la familiar e transformá-la para integrá-la no universo do pensamento preexistente” (JODELET, 2001, p.35, apud DUMARESQ, 2010, p.23). Assim, as noções consideradas “novas” dentro do sistema normativo são incorporadas de forma a não representarem uma ameaça à estabilidade da ordem social.

Os filmes estão sempre em consonância com uma normatividade da sociedade ocidental, de maneira que um alimenta o outro ciclicamente. As mudanças histórico-sociais alteram as construções das animações - como vimos acontecer durante o fim da Segunda Guerra Mundial e a Segunda Onda Feminista -, e estas ajudam a disseminar e a reiterar a norma. Essas relações nos mostram que tanto a produção quanto a recepção se encontram emaranhadas dentro dos processos comunicacionais e das vivências culturais.

Assim, os sujeitos participam ativamente das construções culturais, modificando-as e sendo modificados por elas. Com isso, as mudanças nas representações também alteram as maneiras com que os indivíduos irão enxergar os outros e a si mesmos. As definições dos marcadores identitários não se dão apenas pela repressão, mas se conformam “através de práticas e relações que instituem gestos, modos de ser e estar no mundo, formas de falar e de agir, condutas e posturas apropriadas” (LOURO, 1997, p.41). Relações de poder e de subjetivação estão sempre

em voga nos produtos midiáticos, de forma que as noções neles presentes funcionam de maneira a “educar” o indivíduo, dando a ver aquilo que é normativo e invisibilizando o que é a sociedade coloca como marginal.

Em nossa análise, buscamos entender como as mudanças das princesas foram ocorrendo, levando em consideração questões socioculturais. De acordo com Louro (1997), as desigualdades presentes nas representações e significações culturais só poderão ser percebidas e subvertidas, se nos atentarmos para seus modos de produção e reprodução. Assim, nosso olhar para esses objetos culturais se torna importante para uma percepção mais ampla das negociações dentro das noções de feminilidade e seu demais marcadores sociais. Entendermos como as construções de gênero, raça e classe se dão e se afetam nesses filmes, nos permite vislumbrar como a sociedade e a cultura foram alterando suas significações ao longo desse tempo.

REFERÊNCIAS

- ABRIL, Gonzalo. **Cultura visual: de la semiótica a la política**. Madrid: Plaza y Valdéz, 2014.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo, 2019.
- BENVENISTE, E. **Problemas de Lingüística Geral - volume I**. Campinas: Pontes, 2005.
- BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2013. 74 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BUTLER, Judith, **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira. O corpo educado – Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendimentos sociais; Takano Cidadania (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CASTRO, Fábio F. Temporalidade e quotidianidade do pop. In: SÁ, Simone; CARREIRO Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. EDUFBA / COMPÓS. Salvador/Brasília. 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/Cultura_pop_repositorio.pdf. Acesso em 09 jun. 2020.

COLLINS, Patricia. **Pensamento feminista negro conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Editora Boitempo; Edição: 1, 2019.

DUMARESQ, Ana Carolina Landin. **Mandrake: gênero, corpo e sexualidade na narrativa televisiva**. 2010. 136 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade de Brasília, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana. **Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção**. Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, vol. 4, n.11, p.115 - 135 nov. 2007. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/111/112>. Acesso em 09 jun. 2020.

_____. **Os estudos de recepção e as relações de gênero: algumas anotações provisórias**. Ciberlegenda, Rio de Janeiro, n. 7, 2002.

_____. Uma releitura de um clássico dos estudos culturais: as utilizações da cultura. In: GOMES, Itania; JUNIOR, Jeder. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

FISCHER, B. M. Rosa. **O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 151-162, jan./jun. 2002.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: **Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-Americano. In: **Cadernos de Formação Política do Círculo Palmarino**, n. 1, Batalha de Ideias. 2011.

GREIMAS, J. Algirdas; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Editora Cultrix, São Paulo, 2008.

HARAWAY, Donna J., A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**, Belo Horizonte, Autêntica 2a ed., 2009.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. Editora Perspectiva S/A, 2019.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone; CARREIRO Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. EDUFBA / COMPÓS. Salvador/Brasília. 2015.

JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? In: STOREY, John (Org.). **What is Cultural Studies? A Reader**. Londres: Arnold, 1996, p. 75-114.

LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do gênero**. Indiana University Press, 1987.

LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação – Uma perspectiva pós-estruturalista**. 6ª edição, Editora Vozes. Petrópolis, RJ, 1997.

OLIVEIRA-CRUZ, Milena. **Teoria social, realidade empírica e habitus: gênero e classe articulados como conceitos analíticos na recepção**. compós (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), ISSN 1808-2599, v. 23, jan-dez, publicação contínua, 2020. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1795/1961>. Acesso em 09 jun. 2020.

PIETROLUONGO, Márcia. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326, 2009.

PRECIADO, B. Paul. **Transfeminismo**. Série Pandemia, n-1 edições, 2015.

RAEL, Claudia. Gênero e sexualidade nos desenhos da Disney. In: LOURO, Guacira; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Editora Vozes, Petrópolis – RJ, 2013.

SABAT, Ruth. Infância e gênero: o que se aprende nos filmes infantis? In: **24ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação ANPEd**, 2001, Caxambu (MG). 24ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação ANPEd, 2001. p. 1-15.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone; CARREIRO Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). **Cultura Pop**. EDUFBA/COMPÓS. Salvador/Brasília, 2015.

Recebido em 20 de junho de 2020

Aprovado em 04 de outubro de 2020