



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS**  
**CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**



**LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA PINHEIRO**

**DE BRANCA DE NEVE A MERIDA: TRANSFORMAÇÕES DO ARQUÉTIPO DE  
PRINCESA EM FILMES DA WALT DISNEY (1937-2012)**

**PICOS, PI**

**2024**

**Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí**  
**Biblioteca José Albano de Macêdo**

**P654d** Pinheiro, Livia Maria de Oliveira Pinheiro.

De branca de neve a Merida: transformações do arquétipo de princesa de filmes da Walt Disney (1937 – 2012)./ Livia Maria de Oliveira Pinheiro. – 2024.  
60 f.

1 Arquivo em PDF

Indexado no catálogo *online* da biblioteca José Albano de Macêdo-CSHNB  
Aberto a pesquisadores, com restrições da Biblioteca

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Piauí,  
Curso de Licenciatura Plena em História, Picos, 2024.

“Orientação: Profa. Dra. Olívia Candeia Lima Rocha”

1. Filmes-feminismo. 2. Cinema-história. 3. Walt Disney. I. Pinheiro, Livia Maria de Oliveira. II. Rocha, Olívia Candeia Lima. III. Título.

**CDD 791.409**

**Elaborado por Sérvulo Fernandes da Silva Neto CRB 15/603 ano de Macêdo**

LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA PINHEIRO

**DE BRANCA DE NEVE A MERIDA: TRANSFORMAÇÕES DO ARQUÉTIPO DE  
PRINCESA EM FILMES DA WALT DISNEY (1937-2012)**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura  
Plena em História, pela Universidade Federal do  
Piauí – UFPI, Campus Senador Helvídio Nunes de  
Barros – Picos, como requisito parcial para  
obtenção de qualificação.

Orientadora: Prof. Dr.<sup>a</sup> Olívia Candeia Lima Rocha

PICOS, PI

2024



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros  
Coordenação do Curso de Licenciatura em História  
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 – Picos-Piauí  
Fone: (89) 3422-2032 e-mail: [coordenacao.historia@ufpi.br](mailto:coordenacao.historia@ufpi.br)

### ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA

Aos vinte dias de fevereiro de 2024, às 9 horas, no Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí, por meio da plataforma digital Google Meet, reuniu-se a Banca Examinadora designada para avaliar a Defesa de Monografia de **Lívia Maria de Oliveira Pinheiro**, sob o título: **DE BRANCA DE NEVE A MERIDA: TRANSFORMAÇÕES DO ARQUÉTIPO DE PRINCESA EM FILMES DA WALT DISNEY (1937-2012)**.

A banca constituída pelas professoras:

**Orientadora: Profa. Dra. Olívia Candeia Lima Rocha Examinadora Interna: Prof. Dra. Carla Silvino de Oliveira Examinadora Externa: Prof. Dra. Simone Joaquim Cavalcante**

Deliberou pela **aprovação** da candidata, tendo em vista que todas as questões foram respondidas e as sugestões serão acatadas, atribuindo-lhe uma média aritmética de **9,5 (nove e meio)**.

Picos (PI), 20 de fevereiro de 2024.

**Orientado** *Olívia Candeia Lima Rocha*

**Interno: Examinador**



Documento assinado digitalmente

CARLA SILVINO DE OLIVEIRA

Data: 20/02/2024 14:24:16-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente

**Externo:**



SIMONE JOAQUIM CAVALCANTE

Data: 23/02/2024 10:17:33-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Lívia Maria de Oliveira Pinheiro

**DE BRANCA DE NEVE A MERIDA: TRANSFORMAÇÕES DO ARQUÉTIPO DE  
PRINCESA EM FILMES DA WALT DISNEY (1937-2012)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado a Universidade Federal do Piauí  
como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado(a) em História.

Aprovado em: 22 de agosto de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Olívia Candeia Lima Rocha- Orientadora  
Universidade Federal do Piauí- UFPI

---

Prof. Dra. Simone Joaquim Cavalcante  
Universidade Federal Campus Campina Grande-UFCG

---

Prof. Dra. Carla Silvino de Oliveira  
Universidade Federal do Piauí-UFPI

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do arquétipo de princesa nos filmes da *Walt Disney Company* na primeira metade do século XX, e como este modelo de princesa foi se modificando ao longo dos anos, principalmente a partir da década de 1980. A pesquisa se baseia na crítica do movimento feminista contemporâneo (do final do século XX e início do século XXI) que analisa, dentre outras pautas, a representação estereotipada das mulheres na indústria cinematográfica. A empresa *Walt Disney Company*, nos seus primeiros anos (1937-1959), foi aliada destas concepções de representação feminina no cinema, uma vez que na Franquia de Princesas da Disney, as personagens seguiam os padrões de feminilidade da sua época, além do modelo de beleza ocidental. Todavia, com os debates do feminismo contemporâneo voltados à representação, juntamente com os estudos de gênero e pautas sociais/raciais/culturais, a trama da princesa indefesa, à espera do seu príncipe, foi se transformando. Assim, a partir da década de 1980, a Disney passou a investir em princesas fortes e decididas a seguir seus sonhos. Diante disto, os filmes de princesas da Disney serão utilizados como fonte de análise crítica acerca desta mudança na representação da mulher no cinema, tendo como foco os longas *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Valente* (2012).

**Palavras-chave:** Feminismo, princesas, cinema, Walt Disney.

## **ABSTRACT**

The present work aims to analyze the construction of the princess archetype in Walt Disney Company films in the first half of the 20th century, and how this princess model has changed over the years, especially since the 1980s. is based on criticism from the contemporary feminist movement (from the end of the 20th century and beginning of the 21st century) which analyzes, among other topics, the stereotypical representation of women in the film industry. The Walt Disney Company, in its early years (1937-1959), was an ally of these conceptions of female representation in cinema, since in the Disney Princess Franchise, the characters followed the femininity standards of their time, in addition to the model of western beauty. However, with contemporary feminist debates focused on representation, along with gender studies and social/racial/cultural issues, the plot of the defenseless princess, waiting for her prince, was transformed. Thus, from the 1980s onwards, Disney began to invest in strong princesses who were determined to follow their dreams. In view of this, Disney princess films will be used as a source of critical analysis about this change in the representation of women in cinema, focusing on the features Snow White and the Seven Dwarfs (1937) and Brave (2012).

**Keywords:** Feminism, princesses, movie theater, Walt Disney.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> – Katharine Hepburn em: “ <i>A bill of divorcement</i> ” .....                     | 21 |
| <b>Figura 2</b> –Imagem retirada do filme Branca de Neve e os sete anões.....                      | 21 |
| <b>Figura 3</b> –Rainha Má em “Branca de Neve e os sete anões” .....                               | 27 |
| <b>Figura 4</b> – Malévola em “A Bela Adormecida” .....                                            | 27 |
| <b>Figura 5</b> –Úrsula em “A Pequena Sereia” .....                                                | 28 |
| <b>Figura 6</b> –Imagem retirada do filme Valente.....                                             | 39 |
| <b>Figura 7</b> –Imagem retirada do filme Valente.....                                             | 45 |
| <b>Figura 8</b> – Imagem retirada do filme Valente.....                                            | 48 |
| <b>Figura 9</b> –Brenda Chapman, roteirista e codiretora do filme Valente.....                     | 49 |
| <b>Figura 10</b> – <i>Redesing</i> feito pela Walt Disney da princesa Merida do filme Valente..... | 55 |

## SUMÁRIO

|                                                                                            |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                     | <b>8</b>  |
| <b>1 CINEMA, REPRESENTAÇÃO E A MULHER.....</b>                                             | <b>16</b> |
| <b>1.1 RELAÇÃO ENTRE AS PRINCESAS DA ERA CLÁSSICA E DA ERA MODERNA.....</b>                | <b>23</b> |
| <b>1.2 REPRESENTAÇÃO ÉTICA-CULTURAL A PARTIR DA DÉCADA DE 90.....</b>                      | <b>32</b> |
| <b>2 DESCONSTRUÇÃO DA RIVALIDADE FEMININA E DO MITO DA FRAGILIDADE BIOLÓGICA.....</b>      | <b>37</b> |
| <b>2.1 ANÁLISE DA RELAÇÃO FEMININA BASEADO NO AMOR MATERNAL ENTRE MERIDA E ELINOR.....</b> | <b>42</b> |
| <b>2.2 A PRESENÇA DE PAUTAS FEMINISTAS E DE GÊNERO NA NARRATIVA DO CINEMA.....</b>         | <b>50</b> |
| <b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                         | <b>57</b> |
| <b>FONTES.....</b>                                                                         | <b>59</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                    | <b>60</b> |

## INTRODUÇÃO

De acordo com Joana Maria Pedro (2005), a História tida como “positivista” prestigiava personagens do sexo masculino, que haviam participado, de alguma forma, de guerras ou dos governos. Não apenas as mulheres eram excluídas da historiografia, como também homens que não possuíam cargos no Estado ou não estavam à frente das guerras. Ainda nesta perspectiva, as mulheres só participavam se ocupassem um lugar no trono ou quando era a “face oculta” que governa, numa insinuação sexual da mulher enquanto amante de um “grande homem”.

Estes mitos reforçaram estereótipos da “dualidade do sexo feminino”, que se limitam à santidade (a exemplo da Joana D’ Arc) e a malvadeza (a exemplo de Lucrecia Borgia). Assim, alguns historiadores, investindo na análise do movimento feminista, tentaram recuperar a história das “grandes mulheres”. A Escola dos Annales pretendeu expandir o leque de fontes e incluir nas suas pesquisas a história vista de baixo, que visava retratar a historiografia a partir da perspectiva de pessoas comuns. (Pedro, 2005)

Jornais, diários pessoais, panfletos e dentre outros, se enquadram nestes novos documentos históricos para além dos Oficiais (arquivos do Estado ou da Igreja, por exemplo), resgatados pela Escola dos Annales, uma vez que abordam a relação entre o Homem, a sociedade e a cultura na História. O cinema também se insere neste conjunto de fontes pois, além do teor cultural, também é responsável por construir e reafirmar discursos sociais que mantiveram o poder hegemônico, como o patriarcado. Como exemplo, podemos citar o grande estúdio cinematográfico *Walt Disney Company* que, em suas primeiras produções da primeira metade do século XX, alimentou estereótipos acerca da ideia de “feminilidade”, na visão de uma sociedade ocidental governadas por homens.

A *Walt Disney Company*, fundada pelos irmãos Walter Elias Disney e Roy O. Disney em 1924, revolucionou tecnologicamente o estúdio cinematográfico ao trazer, em 1937, o primeiro longa-metragem de animação: *Branca de Neve e os sete anões*. Antes deste filme, o estúdio já havia produzido um curta que sincronizava imagem e som, nomeado *O Vapor Willie* em 1928, onde houve a estreia do lendário Mickey Mouse. Contudo, foi com *Branca de Neve e os sete anões* que a Disney foi agraciada com um Oscar Honorário pela sua inovação cinematográfica.

A obra, baseada em um conto de fadas de histórias populares disseminadas pela sociedade francesa e transcritas por Charles Perrault<sup>1</sup>, trazia uma nova técnica de cinema em que as imagens se movimentavam e davam vida à personagens e cenários. Possuindo o público infantil como principal alvo, essas produções deixaram um grande legado ao trazer histórias encantadas com príncipes, princesas e lugares mágicos.

Com base no apresentado, o estudo, imerso nas vertentes da história cultural, procura analisar a transformação das personagens femininas presentes nos filmes de princesas da Disney, baseado na construção dos padrões de feminilidade dentro da indústria cinematográfica, tendo como foco os longas *Branca de Neve e os sete anões* (1937), dirigido por David Hand<sup>2</sup>, Wilfred Jackson<sup>3</sup>, William Cottrell<sup>4</sup>, Perce Pearce<sup>5</sup>, Larry Morey<sup>6</sup> e Ben Sharpsteen<sup>7</sup>, e *Valente* (2012), por sua vez dirigido por Brenda Chapman<sup>8</sup> e Mark Andrews<sup>9</sup>.

O debate também aborda sobre como o feminismo contemporâneo (referente à terceira onda) incidiu na construção das produções mais recentes do estúdio. O recorte temporal compreende a estreia de ambos os filmes: entre 1937 e 2012. Atualmente, a *Disney Company* conta com doze filmes de princesas que compõe sua franquia.

Serão apontadas as questões referentes às características psíquicas e físicas das princesas, como um comparativo referente a mudança de personalidade das personagens femininas ao longo dos anos, assim como a busca do estúdio em pautar a representatividade. Para mais, a pesquisa procura examinar a desmitificação da fragilidade e da rivalidade entre o sexo feminino, este último tendo em foco a relação entre as próprias personagens dos longas.

---

<sup>1</sup>Charles Perrault (1628-1703) foi um importante escritor francês responsável por histórias emblemáticas, tais como: A Bela Adormecida, A Gata Borralheira, O gato de Botas, dentre outras. Seus contos eram registros da memória popular da Europa oitocentista.

<sup>2</sup> David Hand foi um importante diretor de cinema que ingressou na Walt Disney em 1930, participando da direção de curtas de animação, como *Silly Symphony* (1930) e *Flores e Árvores* (1932). (O Explorador, 2022)

<sup>3</sup> Wilfred Jackson ingressou na Walt Disney como animador em 1928 e foi revolucionário ao conseguir sincronizar a animação com música, ideia que foi apresentada na estreia de Mickey Mouse em *Steamboat Willie*. (D23, 2022)

<sup>4</sup> William Cottrell ingressou na Walt Disney em 1929 como operador de câmeras. É conhecido atualmente por ser o braço de desing e desenvolvimento desta empresa. Dirigiu as sequências da Bruxa Má em *Branca de Neve e os sete anões* (1937). (D23, 2022)

<sup>5</sup>Perce Pearce foi um autor e produtor de cinema conhecido pelos trabalhos em *Branca de Neve e os Sete anões* (1937), *Bambi* (1942) e *Fantasia* (1940). Ingressou na Disney em 1935. (IMDb, 2023)

<sup>6</sup> Larry Morey era produtor e compositor e ficou conhecido pelos seus trabalhos em *Bambi* (1942) e *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). (IMDb, 2023)

<sup>7</sup>Ben Sharpsteen foi um cineasta norte-americano que ingressou na Disney em 1929 e logo se tornou braço direito de animação e live-action. Atuou como diretor de sequência em *Branca de Neve e os Sete anões* (1937). (D23,2022)

<sup>8</sup> Brenda Chapman foi a primeira mulher a realizar um filme de animação em um grande estúdio cinematográfico, a Pixar Studio, com o filme *Brave* (2012), título em inglês de *Valente*, que lhe garantiu um Oscar de melhor filme de animação. (Moreira,2023)

<sup>9</sup> Mark Andrews é um diretor, animador e escritor de cinema, atuando em sucessos da Pixar Studio, como *Os Incríveis* (2004) e *Ratatouille* (2007). (Biografias.es, 2014)

Igualmente, correlaciona a transformação nas narrativas de princesas da Disney com as problemáticas abordadas pelo movimento feminista da terceira onda, uma vez que muitas jovens do século XXI, engajadas na causa propagaram suas ideias em redes sociais (YouTube, Blogs, Instagram e etc.), havendo trocas transnacionais entre as adeptas. Desta forma, pautas antigas referentes à primeira e segunda onda foram acentuadas e novas pautas surgiram, dentre elas a representação da mulher nos veículos midiáticos. (Zirbel, 2021)

A inspiração para a construção deste estudo emerge primeiramente da minha infância, quando cresci apaixonada pelo “maravilhoso mundo da Disney”, e ao mesmo tempo, não me via representada por princesas que vestiam cor-de-rosa. Ao iniciar minha formação de docente no curso de História, fui percebendo como o meio cultural e as relações de poder possuem uma linha tênue entre si, onde o primeiro é utilizado como meio de manutenção da ordem vigente. Logo, passei a questionar aspectos da vida cultural que afetam, direta ou indiretamente, as relações sociais e políticas.

Por conseguinte, como grande estúdio cinematográfico de animação que permeia os mais variados nichos sociais, as produções fílmicas da Disney foram responsáveis por disseminar estereótipos do universo feminino tão propagados pela classe hegemônica masculina, isto se avaliarmos primeiramente quem está por trás da construção dos filmes, por exemplo. Apenas em 2012, com a atuação de Brenda Chapman em *Valente* (2012), temos a primeira mulher a dirigir um filme de animação na *Pixar Studio*, subsidiária da Walt Disney, em comparação ao primeiro filme, *Branca de Neve e os sete anões* de 1937, onde a direção é de total supervisão masculina.

Nesta perspectiva e com a crescente reivindicação dos movimentos feministas na década de 1960, os tópicos sobre direitos iguais entre os gêneros e liberdade sobre o corpo se intensificaram. No cinema, este debate também foi levantado no que diz respeito às representações da mulher neste meio artístico, como a padronização da beleza, a sexualização do corpo feminino e delicadeza, por exemplo.

Simone de Beauvoir (1949), uma das autoras que será utilizada como base para a análise deste tema em questão, aborda em sua obra *O Segundo Sexo* sobre como a mulher foi ao longo da história condicionada ao “outro”, àquela que não é homem, logo perdendo sua identidade e sendo delegada à apenas um papel na sociedade ocidental: esposa, dona de casa e mãe. Naomi Wolf (1990), por sua vez, critica a pressão estética que as mulheres passaram a sofrer principalmente após o ingresso destas nos ambientes de trabalho. Assim, estas autoras criticam a idealização criada sobre o que é ser belo, o lugar da mulher na sociedade e concepção de uma rivalidade feminina, tão compactuada pelas personagens nos filmes de princesa da Disney.

As ramificações de ideias, conceitos e teorias acerca da temática que envolve as representações femininas nos filmes de princesa da Disney, assim como a importância do discurso feminista para essa construção, abrem portas para novas possibilidades de estudo do mundo da arte. Encarar o cinema para além do lazer e do prazer, é perceber que este exerce grande influência no meio social, político, econômico e cultural, pois é partir deste que conceitos e valores são transmitidos, perpassados e reconfigurados entre o imaginário popular.

É perceber que, ao relacionar ficção com realidade, as produções artísticas podem irradiar concepções sobre assuntos que afligem uma sociedade em determinado contexto histórico. E, mesmo que passe despercebido, as produções destinadas ao público infantil também são reflexos dessa troca de valores.

A representação de mulheres submissas e delicadas tomaram de conta das narrativas dos contos de fadas, excluindo todo um vasto campo de individualidades próprias e perspectivas, e as primeiras produções fílmicas da Disney reforçaram essa limitação. Desta forma, abordar sobre as produções de um grande estúdio cinematográfico como a *Walt Disney Company* é debater sobre esses aspectos que as vezes podem passar despercebidos, como as relações de gênero, classe social e de raça/etnia, para que assim, os mais variados sujeitos se vejam representadas nos grandes enredos de histórias de aventura, romance, tragédias ou comédias.

Os longas aqui analisados podem ser encontrados no site oficial do *Disney Plus* e na *Pixar.com*. Das obras cinematográficas escolhidas como base para a pesquisa, serão analisadas as tramas selecionadas para as personagens femininas, assim como o enredo, as falas e aspectos físicos, a fim de pautar a questão sobre a representatividade das mulheres na cinematografia. Outrossim, as divergências entre os filmes clássicos da Disney e os contemporâneos serão examinados com o propósito de embasar como os debates feministas além das transformações da sociedade quanto ao papel da mulher, podem ter incidido nas produções dos filmes da linha de princesas rebeldes e contemporâneas.

Os tópicos sororidade<sup>10</sup> e rivalidade feminina, representação midiática das mulheres, pautas feministas e a estruturação do cinema terão embasamento teórico e bibliográfico em autores como Simone de Beauvoir (1949), Laura Mulvey (1975), Stuart Hall (2016) e etc. Serão incluídas também entrevistas concedidas pelos diretores e produtores dos filmes da *Walt Disney*

---

<sup>10</sup> Conceito designado ao ato de solidariedade, acolhimento e empatia entre as mulheres. Tem origem semântica do latim “*soror*”, que significa “irmã”. Logo, sororidade é a ideia de irmandade e solidariedade feminina. Surgiu na quarta onda do feminismo, por volta de 2012, devido ao uso das redes sociais que permitiu a formação de comunidades virtuais de mulheres. (Rezende, 2023).

*Company* afim de obter a perspectiva dos autores envolvidos na produção das fontes fílmicas analisadas.

As técnicas cinematográficas, como enquadramento, cores e planos, assim como a abordagem da construção narrativa dos filmes e sua trilha sonora, serão inseridos aqui com o intuito de aprofundar mais esta relação entre o cinema e os debates político-sociais, pois tudo que está em tela quer mostrar alguma coisa. O cinema, como as demais formas artísticas, pode apresentar uma linguagem complexa, que pode exigir mais atenção aos detalhes da trama, assim como as imagens, os sons e os desfoques.

A escolha do uso de filmes como fonte de análise histórica está associada à ideia que, como aponta Marc Ferro (1992), todas as produções fílmicas, desde os seus primórdios (sendo elas da macro ou micro-história, documentários ou ficção), não muito difere da memória que os povos possuem dos seus antepassados, como uma espécie de "memória fílmica".

Ainda de acordo com o autor, durante anos o cinema não era considerado uma fonte de pesquisa histórica, pois se tratava de um material inelegível, como a dos sonhos. A dificuldade de reconhecer o filme e outras fontes não escritas vêm de assimilar quais "monumentos do passado" o historiador tomou como documento e, assim, que "documentos a história transforma em monumentos". (Ferro, 1992, p. 79)

No início do século XX, o que que mais reverberavam entre a historiografia europeia eram termos e princípios como “dever glorioso, soldados, leis sagradas, unidade, heróis e nobres causas”. Consequentemente, o historiador consagrado utilizava-se de fontes que formam um corpo hierarquizado, assim como a sociedade a qual destina sua obra. Os documentos eram igualmente hierarquizados e classificados, tal como a sociedade, entre privilegiados, os desclassificados e os dos plebeus. (Ferro, 1992, p. 81)

A História é então compreendida por aqueles que “construíram” a sociedade, a unidade pátria: os homens de Estado, os magistrados, empreendedores, diplomatas e etc. Além do mais, no início do século XX, as pessoas da elite viam o cinematógrafo como uma máquina de idiotização, um passatempo de baixo nível para os iletrados. Consequentemente, de acordo com Ferro (1992), para os letrados da época, tudo aquilo que não possuía texto, como a própria imagem ou seção delas que construíam um filme, não podia se igualar as fontes utilizadas por um historiador: tratados de comércio, artigos de leis, declarações ministeriais. Logo, o historiador não poderia se apoiar em documentos não oficiais.

Contudo, o cenário foi se modificando ao longo dos anos e por volta de 1970, nas universidades, a análise marxista adentrou como um novo sistema de questionamento de fontes, que buscavam compreender os processos históricos baseados nos modos de produção e das

lutas de classes. A noção de tempo mudou, igualmente com o trabalho do historiador. Estes últimos passaram a utilizar-se da interdisciplinaridade das outras ciências sociais, além do interesse pela longa duração e outros materiais usados como fonte. (Ferro, 1992).

De acordo com o autor, sendo o filme um noticiário ou uma ficção, a realidade que ele aparenta parece ser verdadeira. Ao analisar as artes e tradições populares, os historiadores passam a analisar o filme a partir da sociedade que o produz, pois a imagem, sendo realidade, ficção ou documento é História, pois todas as criações do homem, sendo elas pertencentes ao imaginário, são História.

Para utilizar-se do filme enquanto fonte histórica, é preciso analisá-lo não enquanto obra de arte, mas como um produto, uma imagem-objeto, que está para além do seu conteúdo, como também o contexto sócio-histórico a qual ele está inserido, o mundo a qual ele se comunica. Ainda de acordo com Ferro (1992), deve-se analisar o filme (imagem, cenários, personagens), com aquilo que não é filme (o roteirista, autor, público-alvo, o regime de governo a qual está inserido).

Partido deste pressuposto, a representação da mulher na indústria cinematográfica é uma das categorias analisadas por historiadoras (es) e estudiosas (os) de gênero, na medida em que esta forma de arte atua na historiografia cultural como uma fonte para o debate sobre a construção e manutenção do sistema patriarcal na sociedade ocidental. Isto porque, historicamente ao sexo feminino foi condicionado a vida privada, em que mulheres eram submetidas ao papel de dona de casa, esposa e mãe, por serem consideradas frágeis e inferiores ao sexo masculino. O cinema, por sua vez, se apropriou deste discurso para legitimar o patriarcado. Como afirma Mulvey (1975):

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1975; p. 444)

Os filmes de princesa da Disney corroboraram com a estruturação desta narrativa, lançando um arquétipo<sup>11</sup> de como a menina/mulher deveria se portar para ser considerada uma verdadeira “princesa”, assim como nos contos de fadas: meiga, cortês e feminina. Todavia,

---

<sup>11</sup> Arquétipo é um termo utilizado pela psicologia para se referir a padrões de comportamento ligados a papéis sociais ou personagens. O “herói”, a “mãe” ou o “inocente” são personalidades com características percebidas por várias pessoas de maneira semelhante. O psiquiatra suíço Carl Jung desenvolveu este conceito ao perceber que alguns comportamentos ligados a estes personagens estão no inconsciente coletivo, por isso são percebidos por todos de uma forma similar. (Enciclopédia Significados, 2023)

quando surge o feminismo por volta da segunda metade do século XX, como um movimento de emancipação da mulher, juntamente com os aparatos tecnológicos (redes sociais, como blogs, chats de comunicação, sites e etc.) que facilitaram as trocas de ideias interpessoais, as histórias clássicas de princesas se tornam ultrapassadas. A Walt Disney, acompanhando essas transformações, renovou o arquétipo de princesa da sua franquia, trazendo mulheres com personalidades para além da feminilidade.

Desta forma, o presente trabalho irá se constituir do seguinte modo: à priori, será abordado o conceito de representação e a relação entre cinema e a participação feminina neste meio de comunicação, a fim de introduzir o debate sobre como foram projetadas as princesas da Disney em um contexto que predominava o estereótipo da “mulher ideal”. Em seguida, será mostrado uma comparação entre as princesas da Era Clássica (1937-1959), passando pela Era da Renascença (1989-2010) e finalmente chegando na Era Moderna (2012-2016), avaliando as características físicas e psicológicas das personagens, com foco nos longas *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *Valente* (2012).

As vilãs também serão inseridas no debate na medida em que são antagonistas do sexo feminino e que foram construídas como personificações opostas ao que a sociedade ocidental ditou como “beleza”. Por fim, neste capítulo haverá uma discussão a respeito da inclusão ética-cultural nas produções da Walt Disney a partir da década de 90. Esse momento será utilizado para uma avaliação acerca da inclusão de personagens de outras nacionalidades e etnias, não apenas na *Walt Disney Company*, como também em toda a indústria do cinema.

No segundo capítulo o foco se concentra no filme *Valente* (2012), mais especificamente na construção da personagem Merida, a relação que esta possui com sua mãe Elinor e o enredo da produção propriamente dito. À priori, insere-se uma reflexão sobre a criação de princesas guerreiras, algo que era incomum até o lançamento de *Mulan* em 1998. Em seguida, a abordagem flui para a relação entre a princesa Merida e sua mãe Elinor. A análise deste vínculo servirá como base para a abordagem da rivalidade/sororidade feminina entre as personagens da Disney, pois mostra outras formas de amor para além do romântico.

A escolha por *Valente* (2012) se deveu aos temas mais abrangentes que o mesmo trata, que, para além de uma jovem mulher forte e que busca sua independência, também aborda a questão do “verdadeiro amor” e se concentra na percepção de mundo de duas mulheres diferentes. Logo, entrevistas concedidas pela codiretora de *Valente* (2012), Brenda Chapman, serão sondadas, pois narram como foi a sua trajetória enquanto produtora mulher na Walt Disney. Por fim, haverá a discursão acerca de como pautas e questionamentos apontados por

feministas, como Laura Mulvey (1975), incidiu na desconstrução da percepção do sexo feminino na mídia.

## 1 CINEMA, REPRESENTAÇÃO E A MULHER

De acordo com Flávia Cesarino Costa (2006) o cinema propriamente dito surgiu por volta dos primeiros anos do século XX, contudo, em 1895, esta arte já dava seus primeiros passos, em que, mesmo sem possuir um código próprio, ela estava misturada com outras formas de arte, como teatro popular, cartões-postais, revistas e lanterna mágica. As lanternas mágicas permitiam a projeção de imagens numa tela através do foco de luz, acompanhadas por efeitos sonoros, deram continuidade aos filmes que conhecemos hoje.

No entanto, ainda de acordo com Costa (2006), o cinema não foi criado por alguém especificamente, ou mesmo em um único lugar, mas sim surgiu a partir das conjunções de técnicas de vários inventores que buscavam mostrar seus resultados de pesquisa na busca de imagens em movimento. Todavia, três nomes se destacaram nas primeiras exposições de filmes, e foram eles: Thomas A. Edison no Estados Unidos (1893) e os irmãos Louis e Auguste Lumière em Paris (1895). Estes dois últimos não foram os primeiros na corrida, porém ficaram mais conhecidos devido à experiente negociação com vendas de filmes e câmeras, que fez o invento ficar famoso no mundo.

Para os irmãos Lumière, o Grand Café em Paris foi um ponto chave para a exibição das suas produções por se tratar de um local movimentado, com pessoas da classe média que iam para consumir alcoólicos, ler jornais, assistir a apresentações e encontrar os amigos. Ademais, os irmãos Lumière foram responsáveis pelo desenvolvimento, em 1894, do cinematógrafo, aparelho a manivela que reproduzia uma sequência de imagens que dava a impressão de movimento. Além do mais, essas imagens podiam ser reproduzidas em uma tela, diferentemente do cinetoscópio, inventado por Thomas Edison, em que apenas uma pessoa poderia assistir às imagens em movimento. (Abreu, 2016)

Os primeiros 20 anos do cinema teve sua trajetória negligenciada pelos historiadores, que a viam como um conjunto desajeitado de tentativas de chegar ao cinema que conhecemos hoje. Os detalhes e a erudição foram vistos apenas como um processo evolutivo, como uma experimentação de busca pela verdadeira cinematografia. Entretanto, por volta de 1970, após as críticas teóricas de Jean-Louis Comolli, ex-diretor e teórico do cinema, em relação à linearidade da história, vários historiadores começaram a questionar esse caráter pejorativo do primeiro cinema, passando a enxergá-lo não como "primitivo", mas sim como diferente do atual (Costa, 2006).

Segundo Costa (2006), o período do primeiro cinema se dividiu em duas fases: o cinema de “atração” (1894- 1907), que eram curtas que tinham como prioridade mostrar coisas em movimento, como uma bailarina ou um grupo de trabalhadores saindo de uma fábrica; e a segunda que se chama “período de transição” (1907-1915), fase que passa a ter uma trama mais elaborada e autoexplicativa, além de um foco nas definições psicológicas dos personagens. Neste ínterim, há uma preocupação em atrair o público de classe média e buscar uma maior respeitabilidade para o cinema.

De acordo com Jean-Claude Bernardet (1980), o produto das filmagens era a junção de diversos recortes de imagens, que são colocadas em sequência, o que conhecemos como montagem. Desta forma, é perceptível que produzir cinema é uma sucessão de escolhas (ângulo, imagens, recorte, espaço, movimento e etc.), que vale tanto para documentários quanto para ficção. Em suma, uma sucessão de manipulações.

Ademais, Bernardet (1980) afirma que nos fins do século XIX, em alguns países europeus e nos Estados Unidos houve uma busca pelo aperfeiçoamento da cinematografia. Paralelo a isto, com a Revolução Industrial, se firmava na sociedade a burguesia, que transformara o corpo social, as relações de trabalho e os meios de produção, impondo seu domínio sob o mundo ocidental. A classe burguesa criava técnicas e máquinas que assentaram sua supremacia, além da acumulação de capital e da criação de um “universo cultural à sua imagem” (Bernadet, 1980. P.127)

Esse domínio cultural da burguesia irá expressar seu triunfo em relação ao seu controle ideológico e estético. Desta forma, ainda conforme Bernadet (1980), artes como a literatura, o teatro e a música já existiam antes do surgimento da burguesia, apesar desta as manterem em seu controle. Contudo, o cinema é criado pela classe burguesa. O diferencial era que a cinematografia imitava a vida tal como ela é, ou pelos menos nos dava essa impressão. Logo, é possível imaginar o efeito que esta tecnologia pode causar. Uma vez que a mecânica assegura a objetividade, o cinema possuía a capacidade de colocar na tela representações da realidade.

A classe dominante nunca irá anunciar sua ideologia e fazer com que esta se torne hegemônica, mas sim irá lutar para que essa ideologia se torne verdade perante a sociedade. O cinema então se configura como um meio de propagação, uma vez que dissemina essas ideologias e as faz parecer reais. Agentes contrários à essa afirmação de Bernadet (1980) alegam que o próprio cinema se definiu enquanto reprodução do real, não a burguesia. Isto significa dizer que a máquina e a reprodução cinematográfica se projetam independente de quem os usa, quando na verdade uma técnica não se impõe em si.

Ao longo do processo de criação e aperfeiçoamento da cinematografia, a caracterização do sexo feminino nesse meio de comunicação se limitara a estereótipos inventados pelo patriarcado<sup>12</sup> vigente no mundo ocidental. O cinema, em suas várias formas, se construiu enquanto um elemento fixador de ideais que perpassam na sociedade regida por um sistema onde as mulheres são vistas como um ser inferior à virilidade e masculinidade do homem, como em filmes em que os heróis são sempre do sexo masculino, e sexualização demasiada do corpo feminino em contextos diversos.

A posição de inferioridade que o sexo feminino ocupa no cinema, contudo, não se restringe apenas às telas ou aos palcos. Esta ideologia escorre pelos monitores e televisões dentre as casas dos espectadores, grudando em suas mentes e cria um mundo que se mostra “verdadeiro”. A famosa frase do escritor Oscar Wilde “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, retirada da sua obra *A decadência da mentira e outros ensaios* (1994), em uma análise literal, nos mostra que é compreensível que certos aspectos do mundo artístico são idealizados e incorporados no mundo real.

A indústria cultural descreve o que é conveniente em relação à moral, orientação sexual e aparência, e as imagens podem servir como fixador da hegemonia de grupos sociais vigentes. O estúdio cinematográfico *Walt Disney Company*, um dos mais famosos da atualidade, não fugiu deste padrão. Apesar de ter como público-alvo crianças e adolescentes, suas histórias possuem um teor político-social passível de uma análise crítica. Contudo, para contextualizar essa relação entre o mundo real e o mundo da imaginação que envolve os longas-metragens da Disney, precisamos abordar mais profundamente sobre o conceito de representação e sua relação com o poder.

Para o antropólogo Stuart Hall (2016), representar envolve a utilização de signos, imagens e da linguagem para transmitir significados. A cultura é tudo aquilo que envolve o “modo de vida” ou os “valores compartilhados” de uma sociedade, e é devido a isto que os significados vão além do universo psíquico e passam a reger nossas práticas cotidianas, através de uma construção histórica. Os mapas conceituais, ou seja, as preconcepções que temos das coisas, nos permite imaginarmos e concretizarmos os eventos de forma semelhante, logo, o fato de carregarmos mapas conceituais semelhantes significa dizer que pertencemos à mesma

---

<sup>12</sup> Patriarcado é um sistema social baseado nas relações estruturais que favorecem os homens, principalmente brancos, heterossexuais e cisgênero. Na sociedade patriarcal, prevalece o poder e domínio dos homens em relação às mulheres, onde indivíduos do sexo masculino cisgênero desfrutam de privilégios políticos, econômicos e sociais que os demais sujeitos que não se enquadram no padrão (mulheres, pessoas negras, PCD's e homossexuais) não usufruem, como cargos públicos, salários elevados e etc. (Folter, 2021)

cultura. Uma vez que os indivíduos julgam o mundo de maneira similar, são capazes de construir uma cultura compartilhada e, conseqüentemente, dar vida ao mundo social.

Ainda de acordo com o autor, a representação está ligada à produção de sentido pela linguagem. Desta forma, é através da linguagem que conseguimos dar e transmitir os sentidos às coisas, pessoas, objetos e acontecimentos. Na abordagem semiótica<sup>13</sup>, ou seja, a cultura como uma linguagem, todos os objetos culturais produzem sentido, e todas as práticas culturais fundam-se no sentido e, para isto, dependem dos signos. No estudo dos objetos ou práticas culturais, alguns antropólogos analisam não o significado em si, mas sim para que servem ou o porquê se concretizam como práticas culturais.

O filósofo Michel Foucault (1984) também estudou as questões da representação, em que sua principal preocupação era a produção de conhecimento (não apenas do sentido), o que ele denominou de discurso. Foucault estudou não a linguagem, mas o discurso como uma forma de representação, logo, o foco era como as regras e práticas produziam os discursos em diferentes períodos históricos. Contudo, tal abordagem não se limita apenas a análise do discurso como um conceito puramente linguístico, mas também a análise das práticas sociais, pois, uma vez que estas produzem sentido, e os sentidos definem e influenciam o que fazemos, todas as práticas sociais possuem um aspecto discursivo.

Para Foucault, o discurso é submisso ao processo histórico, mudando e adicionando novas concepções em determinados contextos. Logo, ele enfatiza que conhecimento, "verdade", discurso e representação são radicalmente historicizados. Os fenômenos não podem ser observados em momentos históricos diferentes, pois suas concepções mudam de um período para outro. Ademais, Foucault (1984) se preocupou com a relação entre conhecimento/poder e como estas afetam as condutas sociais.

Embora concebamos o poder de forma direta, abrupta e opressiva, este pode vir de lugares mais polidos, como da cultura e do conhecimento. Este último, de acordo com Foucault (1984), é uma forma de poder e é primordial pensarmos sobre como ele é aplicado e efetivado do que necessariamente sua "verdade". Uma vez que o conhecimento é ligado ao poder, ele assume um caráter "verdadeiro" assim como tem a autoridade de se fazer verdadeiro. Quando ele é aplicado ao mundo real, com conseqüências reais, ele "se torna verdadeiro". Logo, o conhecimento pode regular as práticas sociais.

---

<sup>13</sup>A semiótica é o estudo dos signos, onde os elementos possuem significado e sentido para o ser humano, abrangendo as linguagens verbais e não-verbais. Assim, busca compreender como o homem interpreta o mundo à sua volta, ao passo que atribui significado para as coisas. (Souza, 2024)

Além do mais, Foucault (1984) amplia a visão limitada que tínhamos sobre o poder. nesta nova concepção, o poder não seria apenas visto do topo para baixo, como se segue apenas uma direção, vindo de uma única fonte em específico, como o Estado ou a classe dominante. O poder seria então fluído no extrato social, onde em algum momento seremos opressores e/ou oprimidos, ele não se move apenas de cima para baixo, mas sim operam em todos os campos da vida social, tanto na vida privada em família como na pública da política, o que ele chamou de “rituais meticulosos” ou “microfísica do poder”.

Estes “micropoderes” que irradiavam dos mais variados nichos sociais e culturais também podem ser observados na indústria cinematográfica, onde já nos seus primeiros anos houve a construção de discursos ligados à determinados segmentos sociais oprimidos, como mulheres, negros, pessoas gordas e etc. Produtores e diretores utilizaram destes discursos estereotipados como uma “fórmula do sucesso” em suas criações, que se baseava na ridicularização, sexualização e desumanização destes indivíduos marginalizados.

A primeira fase do cinema foi denominada de “cinema de atrações” (1894-1907), segundo Flávia Cesariano Costa (2006), e geralmente seu público-alvo eram as pessoas de reduzido poder aquisitivo, já que elas buscavam este divertimento por ser de baixo custo. As pequenas cenas destes filmes duravam entre cinco a dez minutos, ficava à mercê do showman-exibidor. Ademais, este último também ficava encarregado dos efeitos sonoros que seguiam o filme, a velocidade e as “várias vistas”.

Como já mencionado, esse cinema trazia uma série de estereótipos religiosos, raciais e de nacionalidade, onde o foco da gozação eram gordos, mulheres feias, caipiras imigrantes, trabalhadores manuais e etc., além dos filmes com teor erótico exibidos nos mutoscópios (aparelhos cinematográficos que exibiam uma série de cartões fotográficos impressos, onde as cenas, apesar de interrompidas, davam a sensação de um filme).

Percebe-se a construção de um discurso a partir do cinema, uma seleção de estereótipos que são transmitidos a públicos diferentes e que, inconscientemente ou não, firmam um conhecimento/poder. Contudo, a partir de 1907, na segunda fase do primeiro cinema, surge uma trama mais elaborada e autoexplicativa, além de um foco nas definições psicológicas dos personagens ganham mais espaço nos filmes. Neste ínterim, há uma preocupação em atrair o público de classe média e buscar uma maior respeitabilidade para o cinema. Isso significou que a indústria do cinema procurava sólidas bases econômicas, que o fizera através do aumento do preço dos ingressos e aluguéis de filmes.

Os filmes da década de 1930, por exemplo *Hell's Angels* (1930) de Howard Hughes e *A Bill of Divorcement* (1932) de George Cukor trouxeram um refinamento das narrativas e certa

preocupação em retratar pessoas da elite como protagonistas. Todavia, os estereótipos relacionados às minorias continuaram. A rivalidade entre as personagens femininas era algo predominante e quando estas não eram boas moças (recatadas e meigas), eram o oposto deste ideal, “dissimuladas”, sedutoras e até golpistas. Além do mais, a história não se tratava da sua vida, mas sim do galã protagonista que por ela se apaixonava. Pessoas gordas, por sua vez, e pessoas negras geralmente atuavam como “alívio cômico”, mas nunca protagonistas.

Quando em 1937 a Walt Disney lançou seu primeiro filme *Branca de Neve e os sete anões*, apesar de se tratar de uma animação baseada em contos infantis, o padrão de feminilidade contido no cinema de *live-action* assemelha-se a construção da personagem principal do conto. Com uma dramatização dos gestos com o intuito de reforçar a “meiguice” moda nos anos 30, como se observará nas imagens 1 e 2. A linguagem do cinema foi transferida à estas animações, o que diferenciava, contudo, era o público-alvo. A delicadeza feminina ou ainda o corte de cabelo da Branca de Neve que era moda nos anos 30, é um exemplo desta similaridade entre ambas as personagens:



**Figura 1-** Katharine Hepburn em: “*A bill of divorcement*” (1932).



**Figura 2-** imagem retirada do filme “Branca de Neve e os sete anões” (1937).

Além do mais, nas imagens 1 e 2 podem ser observadas particularidades referentes ao período histórico a qual ambas as personalidades estão inseridas, como a sobrancelha fina, cintura modelada, preferência por vestidos rodados e colo visível. Estes modelos de feminilidade historicizados afetam, contudo, não apenas meninas/mulheres, como também indivíduos do sexo masculino, uma vez que exibe qual é o ideal de mulher perfeita a qual ele deve escolher como esposa.

Uma vez que os primeiros longa-metragem eram direcionados ao público adulto, a mistura da animação com os contos de fada se revelou como uma estratégia para atrair essa outra parte da camada social, o infanto-juvenil. A Walt Disney em 1937 inova as concepções de cinema, construindo uma linguagem própria para crianças e adolescentes, com o adicional da trilha sonora, elemento tão importante para o enredo dos filmes do estúdio. Entretanto, como já abordado, a representação feminina nestes filmes se assemelhava ao cinema de ação livre, que, por sua vez, refletiam a sociedade e o contexto-histórico ao qual estavam inseridos.

Logo, um cinema feito por homens e para homens em uma sociedade que, apesar da insurgência das questões feministas, ainda era regido por um patriarcado escancarado. Retomando ao princípio de Michel Foucault (1984) sobre o poder (podendo este irradiar das mais variadas camadas sociais, tanto na vida privada em família de pais para filhos e esposa, como na esfera pública), percebemos que as relações de dominação acontecem também na vida cultural do cinema.

De acordo com Eduardo Ramalho Rabenhorst e Raquel Peixoto do Amaral Camargo (2013), a relação entre representantes e representados se mostra como um problema à medida em que os grupos marginalizados, não podendo falar por si, permanecendo sujeitos a pessoas que estão no poder que os representariam. Isto acarreta um risco e usurpação do espaço alheio por essas pessoas que também falam por si. Desta forma, um dos pontos questionados pelas feministas na contemporaneidade diz respeito à representação e à estética: como a mulher é retratada no campo artístico.

A crítica da representação estética tem como premissa o olhar. Segundo John Berger (1987), existe na arte ocidental um "regime do olhar", onde os homens são sempre os ativos, que fazem as ações, enquanto as mulheres são relacionadas a uma postura passiva. São os homens que olham para as mulheres, e estas estão sempre sendo vistas e se vendo. Ademais, as imagens criam um modelo do "o que é ser feminino", ensinando como deve agir ou não enquanto mulher. São narrativas feitas por homens que traçam o "ser mulher" como um espetáculo às vistas dos homens e das demais mulheres. Ao se verem representadas, e aqui o conceito de representação como imagem, o sexo feminino não se vê como uma imagem espelhada, mas sim protótipos criados sobre o ideal de mulher.

Outro aspecto da representação das mulheres criticado pelas feministas é o de prazer visual que, segundo Laura Mulvey (1975), é quando há um olhar de superioridade entre o observador para com o observado. As convenções do cinema de Hollywood reproduzem os desejos dos espectadores masculinos, de maneira que a mulher é vista como mero objeto de prazer visual, enquanto o homem sempre é o protagonista ativo. Ademais, Lauretis (1994) não

vê a resposta para esta questão de maneira tão radical, de contraposição total a essa representação da feminilidade pelo cinema hollywoodiano, mas sim como um ser mutável, que apresenta diversidade multiplicidade, não apenas ser vista como “o outro”.

As obras de princesas baseadas em contos de fadas da Disney foram produzidas majoritariamente por homens. Contudo, com a crescente onda dos movimentos feministas e as novas concepções do papel da mulher na sociedade, na cinematografia emergiu a necessidade de acompanhar estes novos parâmetros e desconstruir ideias agora consideradas de cunho machista. A franquia das princesas acompanhou esta transição, e a mídia dividiu os filmes da seguinte maneira: Era Clássica (1937-1959); Era da Renascença (1989-2010) e Era Moderna (2012-2016).

Como um grande estúdio que soma mais de 100 anos em atividade, a Walt Disney também passou por altos e baixos durante suas produções. Devido a isto, a mídia e especialistas em cinema costumam separar a história da Disney em fases, que remetem aos momentos enfrentados pela empresa, o contexto histórico e a situação do mundo cinematográfico. Tais fases são: Primórdios (ou Era Pré-Dourada), Era de Ouro, Era da Guerra, Era de Prata, Era de Bronze, Era da Renascença, Pós Renascença, Revival e Nova Era. (Breve, 2022)

## 1.1 RELAÇÃO ENTRE AS PRINCESAS DA ERA CLÁSSICA E DA ERA MODERNA

No ano de 1937, a Walt Disney estreava *Branca de Neve e os sete anões*, filme que abriria novas trilhas no universo das criações animadas destinadas a crianças, jovens e adultos entusiasmados. Isto porque a obra foi o primeiro longa de animação da história do cinema com mais de sete minutos de duração, além de ser a cores. O animador Ward Kimball<sup>14</sup> afirmou no documentário *Walt Disney's first full-length feature: Snow White and the Seven Dwarfs* (O Primeiro Longa-Metragem da Disney: A Criação de Branca de Neve e os Sete Anões), disponível no site *Disney+*:

Os magnatas do cinema alertaram que Hollywood só via curtas-metragens [de animação] de seis ou sete minutos. Ninguém ficaria uma hora e meia assistindo. Walt Disney seguiu em frente. Ele não compartilhava desse pessimismo. Acreditava que se [a animação] tivesse uma boa história, não apenas risos, mas também emoção e tragédia, ela se sairia bem. (Disney Brasil, 2022)

---

<sup>14</sup>Ward Kimball foi um animador e diretor de animação que trabalhou no estúdio da Walt Disney dentre os anos 1934 e 1973, participando da criação visual do Mickey Mouse, além de ter atuado como diretor de animação de outras obras da Disney, como *Pinóquio*(1940) e *Fantasia* (1940). (Borgo, 2014).

*Branca de Neve e os Sete anões* (1937) narra a história de uma bela jovem chamada Branca de Neve que, como o próprio nome já indica, tinha a pele tão alva que se assemelhava à neve. Branca de Neve ficara órfã e tivera que morar com sua madrasta. Por sentir inveja da beleza da jovem, a madrasta mandou um caçador ceifar a vida da enteada, que conseguira escapar devido à misericórdia do caçador contratado para executá-la com atrocidade.

Para fugir da crueldade da sua madrasta, Branca de Neve se esconde em uma cabana no meio da floresta e lá conhece os sete anões, que são eles: Dunga, Zangado, Mestre, Dengoso, Soneca, Atchim e Feliz. Após descobrir que a enteada ainda estava viva, a madrasta tenta mais uma vez ceifar a vida de Branca de Neve oferecendo-lhe uma maçã enfeitiçada que a faria desmaiar e apenas um beijo de amor verdadeiro seria capaz de salvar a moça. Assim, durante seu sono profundo, um belo príncipe encontra Branca de Neve em seu leito de morte e a beija, quebrando o feitiço. O final clichê em que ambos “viveram felizes para sempre” daria início ao propósito de uma série de filmes de princesa que seriam lançados anos mais tarde.

Desta forma, *Branca de Neve e os sete anões* marcou o início de uma das franquias mais conhecidas do meio cinematográfico, onde belas jovens seriam protagonistas de contos de romance destinados, principalmente, ao público feminino infantil. Anos mais tarde, a franquia de princesas se expandiu e outros filmes considerados da Era Clássica foram lançados, que são eles: *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959).

O recorde de bilheterias de Branca de Neve expõe seu sucesso diante o público, onde em um orçamento de US\$ 1.488.423 rendeu uma receita de aproximadamente de US\$ 6.000.000. O de Cinderela, por sua vez, alcançara US\$ 263,6 milhões em um orçamento de apenas US\$ 2,9 milhões, recebendo até mesmo um Oscar de melhor canção (*Bibbidi-Bobbidi-Boo*) e trilha sonora. A Bela Adormecida, contudo, não obtivera o mesmo sucesso do anterior, mas ainda assim rendeu uma receita de US\$ 51,6 milhões. (Branca de Neve e os Sete Anões Marco na animação, 2018; Depois de Branca de Neve, 2023; A Bela Adormecida, 2023)

Para além da franquia de Princesas, a Walt Disney lançou filmes de grande sucesso tanto para o público feminino quanto para o masculino, como *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942). Segundo Breve (2023), o falecimento de Walter Elias Disney, em 1966, o estúdio adentrou em um período de declínio conhecido como “Era de bronze ou Era das Trevas” onde filmes de alto orçamento não rendiam a bilheteria esperada, como foi o caso dos filmes *Aristogatas* (1969), *O Caldeirão Mágico* (1985) e *As Peripécias de um Ratinho Detetive* (1986). (Breve, 2022)

Todavia, com o lançamento de mais um filme de princesa, em 1989, que a Walt Disney conseguiu retomar o sucesso em bilheterias. O longa *A Pequena Sereia* marcou o início da “Era

do Renascimento”, que, sobre a direção de Ron Clements e John Musker, rendeu uma receita de US\$ 233 milhões em todo mundo, com apenas US\$ 40 milhões de orçamento. Em seguida, vários outros filmes foram criados, inclusive acrescentando a inovação CGI ou 3D (Computação Gráfica), marcando o início não apenas de um estúdio cinematográfico, mas de uma marca mundialmente conhecida, a *Walt Disney Company*.

Com efeito, inúmeras crianças, mesmo que inconscientemente, se identificaram com as histórias fantasiosas de lindas princesas que, após o martírio, encontravam seu belo príncipe no final. Em uma análise psicológica, Fernanda Cabanez Breder (2013) destaca que a importância de se abordar as obras *Walt Disney* está na grande influência de propagação sócio-cultural que esta empresa possui. Com a releitura das histórias contadas na Europa Oitocentista, disseminadas principalmente pelos contos dos Irmãos Grimm, tais como *A Gata Borralheira* que futuramente viria servir de inspiração para *Cinderela* (1950), os filmes da Disney se tornaram o grande alvo de público infantil a partir do final da década de 1930.

Segundo o psicanalista Bruno Bettelheim (1976), essas histórias eram fundamentais para que as crianças entendessem seus conflitos internos e sentimentos, mostrando-lhe os perigos e problemas da condição humana. Os contos de fadas trariam a garantia da felicidade e finais felizes, em meio a tramas breves e categóricas, apresentando dilemas da vida com momentos que causam espanto e medo nas crianças, mas que no fim, elas encontram a calma. Isto porque o destino do indivíduo bom e virtuoso, ao qual a criança se espelharia nos contos, é o de ser “feliz para sempre”. Os detalhes das tramas são eliminados, e sua precisão se acentua e a polarização do bom e do mau fica em evidência.

Por conseguinte, esta análise pontua a relevância de olhar criticamente para tais tramas que, apesar de aparentarem uma inocência por se tratar de animações para crianças, possuem questões implícitas em suas narrativas, afinal, foram produzidas e dirigidas em sua maioria por homens, que por sua vez estavam inseridos em uma sociedade patriarcal, onde o sexo masculino ocupava majoritariamente o espaço público, principalmente até a primeira metade do século XX.

Como afirma Jean Bernadet (1980), dizer que a cinematografia reproduz uma visão natural é como dizer que a realidade se projeta por si na tela. Essa visão exclui as pessoas que estão por trás da criação, os espectadores e o propósito da criação de determinada filmagem. Desta forma, ainda segundo o autor, alegar que o cinema expressa a realidade, é fechar-se para a possibilidade de um questionamento àquela camada social que produz o cinema. A classe dominante nunca irá anunciar sua ideologia e fazer com que esta se torne hegemônica, mas sim irá lutar para que essa ideologia se torne verdade perante a sociedade.

Logo, percebe-se um padrão de repetição nos filmes que abrangem a Era Clássica das princesas da Disney: uma bela moça, branca de cabelos lisos, refém de uma vida de martírios devido a ação de três mulheres más, sendo a vilã da Branca de Neve sua madrasta a Rainha Má, da Cinderela sua madrasta Lady Tremaine, e da Aurora, a Malévola. Há também uma questão física estereotipada que também é debate entre os estudiosos de gênero e cinema, como Fernanda Cabanez Breder (2013), que não se limita apenas às protagonistas, como também às vilãs. Todavia, por se tratar de um conto de fada onde a disparidade do bem *versus* o mau é nítida, as meninas tendem a se identificar com as princesas.

Como modelos de imagens para crianças, as princesas apresentam uma característica tipificada que permeia entre o imaginário coletivo do que é ser mulher. Esta categorização, contudo, não é uma crítica à docilidade presente na subjetividade de algumas mulheres, mas sim na generalização desta característica que prega que todas devem agir de maneira delicada para serem aceitas em sociedade e conseguirem arranjar um “bom” marido para casar-se.

Essa estética, que também diz respeito à aparência, permeia a maneira naturalizada que faz com que meninas se preocupem com sua aparência desde muito novas. A falta de opções de representações femininas (e aqui o plural deve ser enfatizado) nos filmes de princesas gera uma descrença de que as meninas podem ser tudo o que quiserem, inclusive fazer coisas que os meninos fazem e até melhor. O mito da beleza analisado por Naomi Wolf (1990) nos prova que a beleza estética foi uma estratégia para que fugíssemos do foco que realmente importa: a igualdade de gênero nos vários setores da vida social.

Esta pressão estética pode ser observada nas três vilãs da Era Clássica da Disney, juntamente com a Úrsula, vilã de *A Pequena Sereia* (1989). Há características físicas bastante evidentes que diferem as heroínas e as vilãs dos filmes. Os aspectos desta última categoria são mais protuberantes, narizes grandes e magreza ossuda, diferentemente as princesas, que possuem narizes finos e arredondados nas pontas, bochechas rosadas e corpo delineado com curvas. A partir deste comparativo das características físicas das bruxas más e das “mocinhas”, podemos notar a construção de um discurso sobre a “beleza”.

A crueldade das vilãs se personifica na sua aparência. São “feias” e por isso são más, diferentemente das belas moças que sua bondade e delicadeza são também exteriores a ela. Suas vestimentas predominantemente são desenhadas nas cores roxa e preta, que se enquadram

na teoria das cores<sup>15</sup> da cinematografia, em que o preto remete ao sombrio e o roxo à magia, como se observa nas figuras 3 e 4 a seguir.



**Figura 3-** Rainha Má em "Branca de Neve e os Sete Anões" (1937)



**Figura 4-** Malévola em "A Bela Adormecida" (1959)

Pode-se observar também nas figuras 3 e 4 a maquiagem com tons mais escuros nas duas personagens: olhos com sombras na cor roxa e batons avermelhados. Esse traço também se repete em outras vilãs, como a Úrsula (*A Pequena Sereia*), A Mamã Gothel (*Enrolados*), Cruella (*101 Dálmatas*) e etc. Percebe-se, então, esta divergência de cores entre mocinhas e vilãs: a primeira categoria usa roupas com cores mais claras, como rosa, azul e amarelo, enquanto a segunda categoria usa figurinos de tons roxos, pretos e vermelhos. (Gongra, 2019)

Além do mais, o formato utilizado para desenhar os olhos destas antagonistas remete à malícia, à dissimulação, à maldade, ou seja, dá à estas personagens uma característica que se expressa através de um aspecto físico: que seriam mulheres capazes de fazer tudo para conseguir o que desejam, mesmo que isto coloque em jogo a vida de outrem.

A Úrsula, bruxa má que promete um feitiço de encantamento à sereia Ariel, vai além, ao retratar uma mulher gorda como má. Esta ridicularização da mulher gorda, contudo, é fruto de um discurso criado nos primórdios da cinematografia e que se perpetua até os dias de hoje. Mulheres acima do “peso ideal” não são protagonistas e não merecedoras de um romance encantador. O único lugar ocupado por elas é o de coadjuvante insegura com seu próprio corpo,

<sup>15</sup> A Teoria das Cores do cinema é baseada na premissa que as cores transmitem diferentes sensações ao espectador. Logo, a escolha das tonalidades não é aleatória muito menos tem a ver com os gostos pessoais dos diretores e editores. As cores conseguem acentuar emoções dos personagens, apontar o clímax de uma cena e etc. Como por exemplo: o uso da cor vermelha para simbolizar o poder, a rebeldia e a paixão; o amarelo a inocência; o roxo o místico e a morte. (Gongra, 2019)

a amiga engraçada e inteligente da protagonista loira e magra ou, como no caso da Pequena Sereia, vilã invejosa, como se observa na figura 5 a seguir.



**Figura 5-** Úrsula em "A Pequena Sereia"

Quando ocorre de ser a protagonista, a mulher gorda alcança sua vitória, o *glow up*, após o seu emagrecimento e, assim, consegue ser feliz e consegue ficar com o par romântico no final. Outros traços mais sutis dessa diferença que condiciona a aparência exterior, se a mulher se enquadra no padrão ou não, com o desfecho de sua história, é observado nas irmãs postiças da Cinderela, Anastasia e Drizella Tremaine, que por serem vilãs no primeiro filme de 1959, são retratadas como mulheres deselegantes, com as vozes estridentes, narizes e bochechas avantajadas, opostas à personagem principal, loira, de traços finos e voz doce.

Como afirma Naomi Wolf (1990) no universo cultural, nas obras escritas por homens, as mulheres não passam de “beldades” e, quando mostram sua personalidade, são indesejáveis, pois não se enquadram no estereótipo de “boa moça” e ingênua. As mulheres são enquadradas em narrativas baseadas na dualidade: beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza, nunca podendo possuir os dois.

Em histórias onde o inverso acontece, ou seja, a vilã possui uma aparência mais desejável em comparação à protagonista, cabe ao mocinho entender qual é a verdadeira beleza, a interna ou externa. As mulheres reais então aprendem que as grandes histórias só acontecem com quem é bonita, sendo esta história narrando a beleza como um dom (a aparência física é a que salva a mocinha) ou uma maldição (por conta da sua beleza, a mocinha sofre grandes dramas).

Segundo Breder (2013), na segunda metade do século XX, e com a irradiação da segunda onda do movimento feminista, as mulheres vão ao mercado de trabalho e as antigas

tramas de princesas da Disney passam a ser antiquadas ao comparar a realidade transformadora que o sexo feminino enfrentava na sociedade, então, as novas passam a ter uma trama mais agitada, com reviravoltas surpreendentes. Daí, surge a era das “princesas rebeldes” (1989-1998), aqui se destacam, Ariel (Pequena sereia), Jasmine (Aladdin), Bela (A Bela e a fera), Pocahontas e Mulan.

A história da sereia Ariel marcou uma reviravolta nos contos de princesa, ao retratar uma protagonista mais autêntica, sedenta por aventuras e rebelde. Com os longos cabelos cor de fogo, Ariel sonhava em conhecer o mundo dos humanos, mas para isso, ela precisaria livrar-se da sua calda. Seu pai, o Tritão, a ordenava que ficasse longe de tudo que ligava a vida terrestre, contudo, contrariando o seu progenitor, Ariel entrou em acordo com Úrsula, bruxa do mar, a fim de finalmente ganhar seu par de pernas.

A Jasmine, por sua vez, contrariou seu pai ao recusar casar-se com algum dos pretendentes que lhes eram apresentados; Pocahontas decidiu salvar a vida de Jonh Smith enquanto seu pai a proibia de formar alianças com os colonizadores; e Mulan também mostrou sua rebeldia ao lutar na guerra, algo passível de pena de morte para as mulheres. Todas as princesas da Era Rebelde se voltaram contra a autoridade paterna, ou seja, a autoridade máxima dos seus lares. Assim, essas narrativas de mulheres ativas foram se aprimorando e, como afirma Fernanda Breder (2013, p. 35):

A década de 90 traz uma sucessão de princesas fora do padrão clássico das três primeiras. Bela é apaixonada por livros, Jasmine recusa-se a se casar por ordens do pai, Mulan se veste de homem para ir à guerra, Pocahontas enfrenta as leis de sua tribo e ensina um homem branco a respeitar a natureza. O que todas trazem em comum são personalidades fortes, histórias onde enfrentam as regras e mudam seu próprio destino.

As princesas Ariel, Jasmine, Bela, Pocahontas e Mulan, confrontaram não apenas as autoridades máximas dos seus lares (seus respectivos progenitores), como também questionam os padrões culturais das sociedades as quais pertencem, como a Bela (A Bela e a Fera) que nutre uma paixão pela leitura e conhecimento, hábito incomum para as mulheres da sua comunidade, que por sua vez priorizavam o casamento. Além desta, Pocahontas também enfrenta os valores culturais da sua tribo nativa norte-americana ao cultivar, uma relação afetiva com um colonizador, Jonh Smith.

Simone de Beauvoir afirma que o trabalho se caracterizou como um abismo entre a mulher e suas obrigações para com a casa. O melhor exemplo entre as princesas da Disney que aborda as mulheres no mercado de trabalho é a Tiana, do filme *A princesa e o Sapo* (2009), que

almejava abrir um restaurante sem render-se à procura de um marido. Seu principal objetivo não era um príncipe encantado, mas sua independência financeira e a realização do seu grande sonho. Contudo, ao longo da trama, Tiana se apaixona pelo príncipe Naveen, a qual não a desestimula da sua carreira, mas sim a auxilia na construção do seu restaurante, tornando-se sócio do estabelecimento.

Além de *A Princesa e o Sapo*, outro filme inspirado nos contos de fada é lançado em 2010. *Enrolados* segue quase a mesma linha do conto original dos irmãos Grimm. Todavia, a protagonista Rapunzel se diferencia por ser mais autônoma. Seu objetivo principal é sair da torre a qual é mantida presa pela mamãe Gothel. Flynn Rider (Eugene), um jovem ladrão das redondezas, invade a torre onde reside Rapunzel e esta, por sua vez, propõe um trato com o invasor para que ele a ajude a sair dali para poder ir ver as luzes flutuantes.

Verifica-se que a narrativa mudara completamente. De acordo com Breder (2013), as princesas da Era da Renascença e da Era Moderna não almejam encontrar o verdadeiro amor, mas sim ir atrás dos seus sonhos. O romance por elas vivido foi apenas consequência dos encontros casuais. No começo dos anos 2000, contudo, não se observa nas tramas príncipes encantados, ladrões que se tornam mocinhos e amantes no final, ou simplesmente um par romântico na franquia de princesas da Disney. Merida, personagem principal em *Valente*, se recusa a seguir as tradições do seu povo que ditava que o casamento era obrigatório para as moças, principalmente quando se trata de alguém da realeza.

Podemos perceber este distanciamento entre as princesas da era clássica e da era rebelde fazendo um paralelo entre as canções dos longas *Branca de Neve e os sete anões* e *Valente*. Como já mencionado, as canções nas produções da Walt Disney são um ponto chave para a construção de sentido e complemento da obra. Elas abordam os pensamentos e anseios das personagens. O trecho a seguir é retirado de uma das músicas do filme *Branca de Neve e os sete anões*, denominada “*I’m Wishing*” (Estou Desejando), composta por Frank Churchill<sup>16</sup>:

Eu estou desejando (eu estou desejando)  
Para quem eu amo  
Me encontrar (me encontrar)  
Hoje (hoje)

Eu estou esperando (eu estou esperando)  
E sonhando com  
As coisas lindas (as coisas lindas)

---

<sup>16</sup> Frank Churchill foi um compositor estadunidense responsável por elaborar algumas canções para filmes da Walt Disney, ganhando um Oscar em 1942 na categoria melhor trilha sonora com *Dumbo* (1941). Ademais, foi sua genialidade com a música que auxiliou na transição de efeitos sonoros dos curtas para os longas de animação. (D23, 2023)

Que ele dirá<sup>17</sup>  
(CHURCHILL, 1937)

Pondo em contexto com a cena referente a canção, percebe-se que o eu lírico, no caso a Branca de Neve, anseia pelo encontro com seu grande amor e finaliza afirmando que o destino a reserva um final feliz. Mas para que este romance se concretize, ele deve ir até ela, o que realmente acontece, uma vez que o príncipe a ouve cantando e se apaixona por sua voz e sua beleza. A música traduzida para o Português-BR, apesar de mudar algumas palavras, segue a mesma linha de raciocínio, reforçando esta idealização do encontro de um grande amor e como este seria responsável pela felicidade eterna da moça. Por outro lado, em *Valente*, as canções reforçam o desejo de liberdade da protagonista, como “*Touch The Sky*” (Tocar o céu), dos compositores Alexander Mandel<sup>18</sup> e Mark Andrews.

Eu ouvirei a história de todos  
Tomar posse do meu próprio sonho  
Ser tão forte como o mar tempestuoso  
E orgulhoso como grito de uma águia

Vou andar, vou voar  
Perseguir o vento e tocar o céu  
Eu vou voar  
Perseguir o vento e tocar o céu  
E tocar o céu  
Perseguir o vento, correr atrás do vento  
Tocar o céu<sup>19</sup>  
(MANDEL; ANDREWS, 2012)

Os versos expressam o anseio pela liberdade que Merida detém, antes mesmo de saber das suas obrigações enquanto filha do rei. “Tocar o céu” remeteria ao limite que ela pretende alcançar em seus sonhos, onde nada é impossível, além de que sua força se iguala a de um “mar tempestuoso” ou ao “grito de uma águia”. As princesas desta Era Moderna não esperam que o seu “feliz para sempre” comece a partir do merecido amor de um belo príncipe. Pelo contrário, elas traçam as próprias linhas do seu destino. Há uma mudança nítida quanto ao pensamento entre uma princesa da Disney da segunda metade do século XX e a do século XXI.

<sup>17</sup> *I'm wishing (I'm wishing)/ For the one I love/ To find me (to find me)/ Today (today)/ I'm hoping (I'm hoping)/ And I'm dreaming of The nice things (the nice things) He'll say (he'll say).* (Churchill, 1937)

<sup>18</sup> Alex Mandel foi um compositor norte-americano, conhecido pelos seus trabalhos nos filmes *Valente* (2012) e *Vingadores: Ultimato* (2019). (IMDb, 2023)

<sup>19</sup> *I will hear their every story, take hold of my own dream/ Be as strong as the seas are stormy, and proud as an eagle's scream/ I will ride, I will fly, chase the wind and touch the sky/ I will fly, chase the wind and touch the sky /And touch the sky, chase the wind /Chase the wind, touch the sky.* (Mandel; Andrews, 2012)

Contudo, apesar das mudanças psicológicas e das tramas das princesas, muitos aspectos dos filmes ainda podem e devem ser questionados, como por exemplo a aparência física. O lançamento de *A Princesa e o sapo* (2009) foi um divisor de águas quanto ao padrão de branquitude, uma vez que apresenta uma princesa negra de descendência africana residente de Nova Orleans, além de estereótipos que a Disney perpetuou por muito tempo. Contudo, ainda há muito que pode ser transformado quanto aos vários tipos de beleza que o sexo feminino pode possuir.

Como afirma Naomi Wolf (1990), juntamente com as conquistas de reconhecimento dos direitos das mulheres, a obsessão pela aparência física se intensificou, resultando em um aumento significativo de procedimentos estéticos e distúrbios alimentares a fim de encaixar no critério de “beleza física” do mundo Ocidental, acarretando, também, uma corrida acirrada de ser vista enquanto parceira sexual indispensável.

Outrossim, é perceptível um modelo de corpo ideal para uma princesa: magra de cintura fina. Vale ressaltar que há padrões impostos disseminados em diversas culturas, e que essa obsessão pela perfeição não se limita apenas ao Ocidente. Em países do Oriente, como por exemplo o Japão e a China, há uma busca pela fisionomia que se igualam a bonecas de porcelana, algo que é normalizado e a disseminação de cirurgias plásticas em busca do rosto e corpo considerado perfeito são frequentes. A Disney a partir da década de 1990 passou a investir em filmes que incluíam outras etnias e culturas, tais como: *Pocahontas* (1995) com o encontro de mundos entre os europeus e nativos norte-americanos; *Mulan* (1998) com a princesa chinesa; *A Princesa e o Sapo* (2009) com a primeira princesa afrodescendente de Nova Orleans.

## 1.2 REPRESENTAÇÃO ÉTICA-CULTURAL A PARTIR DA DÉCADA DE 90

De acordo com Ivana Carolina Santos da Silva (2016), a empresa cinematográfica de modo geral retrata os grupos tidos como minorias (negros, mulheres e homossexuais) de uma maneira negativa e até mesmo pejorativa. São representados de uma forma homogênea, que gera violência contra as pessoas pertencentes a esses grupos, pois exclui as individualidades e aprisiona os indivíduos em posições estereotipadas, impedindo a construção de uma imagem positiva. Como afirma Freire Filho (2005), os estereótipos atuam como uma forma de organização do mundo social, o que acarreta uma inflexibilização de pensamento, mantendo as estruturas de poder intocáveis. Convergindo com esse pensamento, há estereótipos que são

socialmente positivos e neles se enquadra os homens, ricos, brancos e heterossexuais porque são a norma a ser seguida.

Denilson Lopes (2006) afirma que uma das pautas dos estudos feministas e LGBTQs é a representação destes grupos na mídia no geral, que por vezes é estereotipada, além das opressões e silêncios sofridos por estes grupos. O preconceito contra estes sujeitos é disseminado por várias esferas do social, acarretando violências físicas e simbólicas, que são reforçados pelas mídias sociais. Os filmes hollywoodianos, por exemplo, reforçam estigmas a respeito da identidade, a exemplo da imagem do gay afeminado, que aparece nos filmes apenas em situações cômicas, ou as lésbicas representadas de forma masculinizada, ou os negros retratados de forma animalizada. (Silvia, 2016; Lopes, 2006)

Contudo, de acordo com Lopes (2006), no fim do século XIX, a sexualidade ganha espaço na constituição do homem moderno, algo que já era processado desde o romantismo, e é neste mesmo contexto que emergem os movimentos feministas e LGBTQs no Ocidente, que surgem com o propósito de combater preconceitos e formas de exclusão, buscando por igualdade de direitos. Assim, em meados do século XX, em meio às novas correntes de pensamentos e debates políticos, surge um novo debate intelectual engajado nas questões de etnia e gênero.

A partir de 1970 as questões de gênero se transformam em algo interno nas narrativas, não somente como um tema a ser abordado. Além do mais, é nesse período que se inicia o interesse em desconstruir o paradigma hollywoodiano em que as narrativas tinham como grande público-alvo os homens. Como afirmara Laura Mulvey (1975), a mulher era retratada como objeto de desejo e contemplação, fazendo parte de um “cinema comercial”.

Em 1998 a Disney lançava mais um filme que alcançaria recordes de bilheteria ao redor do mundo. O longa-metragem *Mulan* foi e ainda é um dos mais aclamados pela crítica devido à sua inovação quanto ao enredo, uma vez que foge pela tangente da linha de princesas que, até então, eram indefesas. Dirigido por Tony Bancroft<sup>20</sup> e Barry Cook<sup>21</sup>, o filme rendeu uma receita de aproximadamente US\$ 304.320.000, e se baseia na lenda antiga de Mulan, que remonta às dinastias do norte da China, entre 386 e 581 d.C. (Universo42, 2018; Dong, 2000).

Percebe-se que aspectos relacionados à cultura chinesa são retratados no filme, como as vestimentas de época, as casas, as lendas e suas relações com a ancestralidade e traços físicos

---

<sup>20</sup> Tony Bancroft é um animador e diretor de animação 2D que já trabalhou em empresas como a Disney, Sony e Warner Brothers. Na Walt Disney ele criou personagens como Pumba (O Rei Leão) e Mulan. (TonyBancroft, 2023)

<sup>21</sup> Barry Cook é um diretor e autor estadunidense conhecido pelos seus trabalhos em *Mulan* (1998), *Alladin* (1992) e *Operação Presente* (2011). (D23, 2023)

majoritariamente característicos de alguns países do continente asiático. Todavia, antes mesmo de *Mulan*, em 1992; a Disney lançou o filme *Aladdin*, a qual contava a história de um jovem árabe que roubava para poder comer. Tendo como contexto a Arábia Saudita, a trama conta a história de Aladdin, que sonha incessantemente em mudar sua vida, se tornando uma pessoa com alto poder aquisitivo. Ele se apaixona por Jasmine, que também faz parte da franquia de princesas, contudo, diferentemente das demais, ela não é a protagonista.

De acordo com a jornalista Camilla Millan (2019), tanto de *Aladdin* (1992) como de outros filmes do estúdio, são o reforço de estereótipos normalizados por estas produções. A revista *Rolling Stone* lista alguns dos filmes que apresentam esta problemática como a imagem dos povos indígenas em *Peter Pan* (1953), onde estes são retratados de forma animalizada, ou ainda em *Aristogatas* (1970), onde a alusão ao “sotaque asiático” reproduz um preconceito contra esta cultura. Um dos filmes que pertence a franquia de princesas também, *Pocahontas* (1995) possui suas controvérsias quanto à romantização entre colonizada (a própria Pocahontas) e o colonizador (Jonh Smith), além do antagonista do filme, o governador Ratcliffe, representar os ideais colonizadores. (Millan, 2019)

O filme *A Princesa e o Sapo* (2009) conta a história de Tiana, moradora de Nova Orleans e que queria seguir o seu sonho de abrir um restaurante. Tiana é a primeira princesa negra da franquia, ou seja, 72 anos após o lançamento de Branca de Neve, a Walt Disney trouxe uma personagem negra como protagonista de um filme. O longa rendeu uma receita de 105 milhões de dólares e além de trazer personagens afrodescendentes, incluiu algumas referências à cultura e a religiões de matriz africana. (Borgo, 2014)

Como se sabe, as várias culturas dos povos africanos sofreram com a dura repressão e tentativa de apagamento, algo que remete ao período das colonizações nos séculos XVI ao XVIII, além do tráfico negreiro, que perdurou até o século XIX. Consequentemente, boa parte dos costumes, práticas e religiões dos povos afrodescendentes sofreram um apagamento devido ao processo de aculturação. Todavia, estes povos não foram completamente silenciados e mantiveram sua ancestralidade como forma de luta pela emancipação e a libertação.

Logo, apesar da forte repressão, a cultura afro lutou e ainda luta pela sua afirmação, principalmente no universo midiático. Como afirma Roza (2018), em sua análise sobre o filme *A Princesa e o Sapo* (2009), na história do cinema de animação há poucas representações de mulheres e meninas negras, sendo muitas delas apenas personagens temporárias (ou seja, com um período curto de cenas) ou coadjuvantes que não possuem papel relevante na trama. Para mais, nestas representações, ainda são encontrados estereótipos racistas, construídos histórico e socialmente, acerca da mulher negra. Quando são retratadas em animações, geralmente essas

mulheres negras possuem peles mais clara, cabelos lisos e traços finos, ou seja, se aproximam mais do padrão de beleza europeu.

Ainda de acordo com Roza (2018), ao longo do cinema de animação, às mulheres era condicionada o papel de serviçal, como empregada, dona de casa, babá, algo que reforça de forma pejorativa os estereótipos acerca desta camada social. A princesa Tiana se enquadra ainda em um exemplo deste tipo de representação, uma vez que no filme sua primeira função é a de garçonne em um restaurante. Isto reforça a ideia da posição da mulher negra na sociedade, algo herdado desde o período da escravidão onde estas deveriam atuar apenas no ambiente doméstico.

É certo que as produções da Walt Disney na primeira metade do século XX, retratavam seus personagens negros de forma caricata, estereotipada e racista, como no filme *Fantasia* (1940), onde há a coadjuvante negra *Sunflower* que é retratada como um centauro, porém, ao invés de ser metade cavalo e metade humana (como dita a mitologia nórdica acerca dos centauros), ela é desenhada sendo metade burro e metade criança negra (*pickaninny*).

Além destas representações da Walt Disney, em outros estúdios cinematográficos há personagens estereotipados, como a *Mommy Two Shoes* (mamãe de dois sapatos), que tem sua aparição por volta de 1940 no desenho animado *Tom e Jerry* da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Esta, por sua vez, se tratava de uma mulher negra e gorda, que trabalhava como doméstica na casa dos personagens principais, o Tom e o Jerry. Da cintura para cima a *Mommy Two Shoes* não aparecia, apenas suas pernas, seus sapatos, meias coloridas e uma parte do avental de cozinha e do vestido. (Sena, 2022)

Além destes estereótipos das *pickaninnies* e das *mammies*, há também as *jezebéis*, que é quando há a sexualização da mulher negra. Estas geralmente são representadas como mulheres de quadris avantajados, seios robustos e maquiagem pesada, além das roupas realçarem sua aparência física. Contudo, estas representações veem mudando ao longo da história do cinema hollywoodiano, principalmente devido às críticas de afro-americanos e agregados à causa que visam o fim da discriminação racial e da construção de imagens racistas no cinema. (Roza, 2018)

Desta forma, apesar de alguns pontos a serem criticados no filme *A Princesa e o Sapo* (2009), há igualmente questões importantes que o longa traz como um complemento à representatividade negra. Enquanto o antagonista, Dr. Facilier, é um praticante de *voodoo*, as vestimentas da Mama Odie, mentora que irá ajudar a Tiana e o príncipe Naveen a alcançarem seus objetivos, possui as vestimentas brancas que remetem a religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda. Além do mais, o ritmo *jazz*, tão apreciado pelos personagens

principalmente como Naveen e o Lois, é originário de Nova Orleans e tem suas raízes na música negra norte-americana que remete ao ano de 1850.

Após o protagonismo negro de Tiana, a Disney demorou mais alguns anos para lançar um outro filme em que a princesa fosse negra. *Moana* foi lançado apenas em 2016 e apresenta a primeira da franquia de origem polinésia, pele escura, cabelos encaracolados e personalidade forte. A representação destas novas princesas diz muito sobre a representatividade de uma nova geração com consciência de pertencimento, uma vez que realça o lugar de protagonista negra que antes era excluído das narrativas do cinema.

## 2 DESCONSTRUÇÃO DA RIVALIDADE FEMININA E DO MITO DA FRAGILIDADE BIOLÓGICA

A Walt Disney Company, a partir do longa-metragem *Mulan* (1998) não só nos apresentou uma princesa que saía pela tangente do padrão de donzela indefesa, como foi além, ao retratar uma mulher forte psicologicamente e fisicamente. O porte de guerreira não era comum para o perfil feminino das obras artísticas da época, principalmente quando se tratava de uma franquia de princesas. Esta terminologia, como se sabe, foi utilizada para remeter ao universo comum das donzelas da realeza, misturando com o mundo fantasioso cor-de-rosa juntamente com a delicadeza e docilidade.

Apesar de filmes anteriores à *Mulan*, como *Pocahontas* (1995) e *A Bela e a Fera* (1991) descreverem mulheres fortes e decididas, *Mulan* foi a primeira guerreira da franquia, que não só utilizou do seu poder de escolha, como também da força física e a agilidade para lutar em uma batalha. Seguindo esta linha, foi estreado *Valente* (2012), em que a princesa Merida lutou pela sua independência e o direito de não se casar, ou como a própria diz, lutou pela sua própria mão. A princesa ruiva é uma da franquia que mais foge dos padrões de feminilidade vigentes nas sociedades ocidentais, por inúmeros motivos que o filme deixa transparecer.

Nas cenas iniciais do longa *Valente*, Merida ganha de presente do seu genitor um arco-e-flecha, objeto este que a garota se apegava emocionalmente, todavia, como afirma sua mãe Elenor, armas não são coisas de uma “dama”. Após anos de treino e dedicação, a garota se torna excelente no esporte, superando até mesmo os homens considerados “guerreiros”. A construção deste mito da fragilidade física do corpo feminino foi reforçada pelo cinema e outros meios midiáticos através da ausência de produções que contassem a história de mulheres que participaram ativamente nos campos de batalha, não só em histórias fictícias, como também documentários de pessoas reais.

Podemos citar como exemplo a emblemática Jovita Feitosa, que até mesmo nos livros de História sua trajetória é silenciada. De acordo com Cleane Maria Alves Rocha (2011), Jovita Alves Feitosa foi uma mulher que atuou bravamente no cenário que compunha a Guerra do Paraguai (1864-1870), caminhando contra todas as exigências domésticas, alistando-se no exército brasileiro, trajada como homem, para lutar a favor do patriotismo que vigorava na época. Com apenas dezessete anos, a jovem se alistara no Segundo Batalhão de voluntários após cortar seus cabelos e enfaixar os seios para que se igualasse a um homem e, assim, pudesse ser aceita para lutar na linha de frente da Guerra.

O alistamento no exército era voluntário e, conseqüentemente, muitos homens ficaram isentos. Jovita Feitosa, todavia, não apenas se alistou como via o ato de lutar pelo seu país como honra e exemplo de bravura. Contudo, seu disfarce caiu por terra assim que fora reconhecida por uma mulher. Mesmo com esse episódio que, aos olhos de indivíduos do século XIX era considerado um crime uma mulher exercer papéis destinados aos homens, ao ser julgada pelo presidente da província Sr. Franklin Dória, Jovita o convence de seu patriotismo, vontade e coragem de lutar pela pátria e torna-se o Primeiro Sargento do Segundo corpo de voluntários do Piauí. (Rocha, 2011)

Jovita é um dos exemplos claros de que os padrões impostos podem ser rompidos. A protagonista em questão quebrara todos os estereótipos vigentes da época que limitava a mulher ao espaço doméstico e mesmo que os meios de propagação do nacionalismo não a tenha retratado como tal, as restrições devido ao seu gênero não a impediram de agir de acordo com aquilo que acreditava. Jovita invadiu lugares antes frequentados e considerados de uma masculinidade viril, contudo, mantendo sua feminilidade por obrigação.

Apesar de sua simbólica trajetória, Jovita Feitosa ainda fica à margem da História do Brasil, tendo poucos documentários e artigos que abordam sua participação nos campos de batalha. Um adendo interessante é como a trama desta guerreira se assemelha com a narrativa fictícia de *Mulan* (1998), onde ambas fingem ser homens a fim de conseguir ingressar na guerra, sendo Jovita por motivos patrióticos e Mulan para poupar seu pai fragilizado de encarar uma outra guerra que poderia levá-lo à morte.

Retomando ao fictício, a história da princesa Merida mostra nitidamente a dicotomia entre estes “dois mundos”: o da feminilidade e o da desconstrução desta feminilidade. O contexto da narrativa se passa na Escócia da era medieval e o único destino plausível para as mulheres era um bom casamento. Desta forma, Elinor, a mãe da princesa ruiva, a treina durante sua adolescência para que siga as regras de como ser uma dama (aqui enfatiza-se o fato de Merida pertencer a uma família nobre, uma vez que seu pai é o rei) e assim conseguir agradar seu futuro marido. Este último batalharia pela mão da princesa, que seria entregue a ele como um troféu.

Ao longo da trama percebe-se que Merida se recusa a agir com o decoro esperado de uma dama e uma das linguagens visuais utilizada para representar sua rebeldia é o seu cabelo, como mostra a Figura 6. Esta característica vai ser marcante para a construção da narrativa em uma metáfora, que será explanado mais à frente. Contrariando a tradição, a princesa entra disfarçadamente no torneio onde quatro pretendentes lutavam para conquistar o direito de casar-

se com Merida e esta, ao escolher arco-e-flecha como último jogo do torneio que decidiria o vencedor, se apresenta como competidor, acerta todos os alvos e, assim, vence o torneio.



**Figura 6-** Merida em "Valente" (2012)

Como apontado por Valdirene Eliane Bailon de Souza e Rita Márcia Andrade Vaz de Mello (2021) no artigo “Porque ser princesa”, na Idade Média a Igreja instituiu o casamento como sacramento que deveria ser protegido rigidamente e a família deveria ser preservada aos olhos de Deus. Logo, como o filme *Valente* se passa na Escócia Medieval, o ideal era que o casamento da filha do rei (Merida), fosse algo primordial. A mulher deste período foi condicionada ao espaço da família, da maternidade e do doméstico, algo tido como "destino biológico", já os homens eram valorizados quando faziam esforço físico e colocavam sua vida em risco para proteger sua família, como uma demonstração de coragem.

Em *Valente*, o rei Fergus é um exemplo disto na medida em que ele lutara contra um grande urso, ao ponto de perder uma das suas pernas, para proteger o reino e sua família e foi aclamado por todos os clãs. Já os pretendentes de Merida, precisavam mostrar suas aptidões físicas para ganhar a mão da princesa. Merida lutou pela sua própria mão, alegando que gostaria de ser livre e que não estava pronta para um casamento, algo inimaginável para as mulheres europeias da era medieval.

O filme então mostra nitidamente esta contradição de gerações, onde a mãe representaria a tradição e a filha a modernidade. Para mais, a trama é isenta de um príncipe ou simplesmente um par romântico para a Merida, diferentemente dos filmes anteriores, como *Enrolados* (2010) e até mesmo *A princesa e o Sapo* (2009). Ao final destes, apesar da desconstrução de uma princesa frágil, delicada e que precisa ser salva, *Valente* não traz a ideia de amor romântico, mas sim a história da relação entre uma mãe e uma filha.

Nesta nova afirmação de uma mulher forte na franquia de princesas, Simone de Beauvoir (1949) aborda no seu famoso livro *O segundo sexo*, que não podemos culpabilizar apenas a biologia pelo distanciamento de identidade sexual, como também a sociedade e a sua influência sob o indivíduo. Desde a desmama, o menino é incentivado e movido à sua liberdade por ser viril, e isso o deixa livre para explorar e conhecer o mundo. Tal padrão de comportamento pode ser observado nos três personagens coadjuvantes de *Valente* (2012). Os trigêmeos irmãos da Merida podem desfrutar da sua liberdade por serem meninos, ao ponto de que o comportamento travesso é encarado com naturalidade pelos pais, enquanto a princesa precisa manter sempre a postura de dama. Como afirma a autora:

Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu "ser-outro"; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino. (BEAUVOUR, 1949, p. 22)

É nítida no filme a dualidade destes dois mundos: o feminino e o masculino. Em uma cena, Merida precisa ter modos à mesa, o que não é exigido dos seus irmãos do sexo masculino. Beauvoir (1949) observa que nos contos de fadas, o personagem masculino detém toda a ação, como lutar contra dragões ou escalar uma torre, enquanto a mulher permanece inerte, apenas à espera para ser salva, algo presente tanto nos primeiros filmes da franquia (*Branca de Neve*, *Cinderela* e *A Bela Adormecida*), tanto nos filmes já enquadrados na Era Rebelde, como *A Bela e a Fera* (1991) e *Enrolados* (2010).

Simone de Beauvoir (1949) ainda afirma que durante a infância toda menina se enxerga enquanto indivíduo autônomo, contudo, na puberdade, o destino de sua passividade se concretiza quando a vinda da sua primeira menstruação. Enquanto o jovem rapaz possui uma vida longa de infinitas possibilidades para seu futuro, a moça adolescente se desliga do seu passado de criança e passa a apenas esperar, esperar pelo Homem. Esse corte abrupto é mostrado em *Valente* na medida em que, na infância, Merida possui sua liberdade para brincar e explorar o mundo, contudo, a partir do momento que se torna adolescente, passa a obedecer às ordens que sua mãe lhe impõe.

Beauvoir (1949), todavia, não nega as dificuldades causadas após a primeira menstruação, pois o momento da puberdade transforma o corpo da mulher. O período menstrual é marcado de dores espalhadas pelo corpo que variam de mulher para mulher, e isso dificulta a

execução de atividades cotidianas, além das variações hormonais que também são naturais, tais como irritação e melancolia, contudo, segundo a autora, ao tomar conhecimento destes fatos que as mulheres lhe dão o peso que eles têm.

Aos 13 anos o menino tem a liberdade de explorar, desenvolvem sua agressividade, vontade de poder e ambição pelo desafio, porém, é nesta mesma idade que as meninas são proibidas de tal liberdade. Às moças lhe é privado as escaladas, brigas, a ousadia, o explorar, assim, o apetite pelo desafio lhes é desconhecido. O homem afirma sua força através da violência, pois a eles é ensinado que é preciso lutar pela sua moral, revidar quando seu espaço for atacado, manter sua dignidade.

Além do mais, a instabilidade emocional é comum até entre os homens, que podem apresentar diversas alterações de humor. Logo, um ou dois dias de indisposição para a mulher não é um obstáculo ou um fardo. Muitas mulheres esportivas comprovam isto, pois nos esportes o que vale é a realização da perfeição a cada organismo, não as aptidões físicas. Logo, o peso que o período menstrual carrega está muito mais ligado à construção que se fez sobre ele, que gerou este complexo de inferioridade da mulher desde a sua infância. (Beauvoir, 1949)

Assim, esse complexo de achar o corpo físico feminino inferior ao masculino também vai transcorrer para o campo intelectual. Como aponta Beauvoir (1949), quando a menina chega na adolescência, ela perde terreno nos domínios intelectuais e culturais, pois se é esperado que essa aprenda apenas o que sua função enquanto dona de casa exige. Ou ainda, quando o recebe, espera-se que ela equilibre a sua vida profissional com sua feminilidade. Na dupla jornada de trabalho, a jovem adulta, além de se preocupar com sua carreira, deve também realizar as tarefas domésticas, diferentemente do seu irmão que apenas seu futuro lhe importa.

Segundo Naomi Wolf (1990), com a entrada no mercado, as mulheres passaram a trabalhar o dobro pois, além dos empregos remunerados, os afazeres domésticos ainda continuam sendo sua obrigação sem que, contudo, ganhasse algo por isso. Estudos apontam que apesar de trabalharem mais, elas recebem apenas um décimo da renda mundial e, mesmo com o emprego em horário integral, ao chegar em casa, elas se deparam com os trabalhos não remunerados que faziam antes. As mulheres ocidentais, mesmo casadas, recebem quase ou nenhum auxílio de seus companheiros, exercendo-os todos os afazeres domésticos ou a maioria deles.

Contudo, retomando à infância, Beauvoir (1949) ainda versa que a mãe sobrecarrega a estudante de afazeres que acabam exaurindo-a, diferentemente do adolescente que respeitam seu espaço, o esforço que faz para tornar-se homem, dão-lhe liberdade. A moça, porém, tem sua liberdade limitada, não a deixam sair de casa e não a encorajam a escolher seus

divertimentos. Assim, além da falta de incentivo em relação à sua educação, os costumes tornam a independência da jovem uma tarefa difícil. Ela passa a ser controlada desde a sua forma de andar, falar e até de sorrir.

O impacto destas ações no campo cultural aparece na medida em que os filmes de heróis, por exemplo, são majoritariamente protagonizados por homens, assim como os gêneros cinematográficos de ação, comédia, terror, suspense, ficção científica e etc. O melodrama é um dos poucos onde a figura feminina prevalece, justamente por se tratar de narrativas voltadas para o campo dos sentimentos. Os filmes de princesa *Mulan* (1998) e *Valente* (2012) fogem então deste paradigma que vai além do campo intelectual, como também do corpo físico.

## **2.1 ANÁLISE DA RELAÇÃO FEMININA BASEADO NO AMOR MATERNAL ENTRE MERIDA E ELINOR**

A cena inicial do longa-metragem *Valente* (2012) mostra uma comovente relação de amor entre uma mãe e sua filha primogênita. A pequena princesa Merida e sua genitora Elinor, se divertem com brincadeiras ao ar livre, algo que remete à ideia de uma conexão de amor/amizade que duraria para toda a vida. Todavia, quando a princesa alcança sua maioridade, é perceptível que a relação tão carinhosa com sua genitora entra em crise. Elinor impõe a filha todas as regras que uma dama deve seguir enquanto futura esposa, mas Merida com toda sua rebeldia, se recusa a seguir tais ensinamentos considerados banais.

Desta forma, a princesa se torna mais próxima do seu pai, o rei Fergus, que sempre a protege das regras impostas pela mãe. O filme então transcorre nesta relação entre mãe e filha, seus conflitos e sua reconciliação enquanto grandes amigas. Como já apontado, a Walt Disney renovou mais uma vez seus roteiros na linha de princesas quando abordou não o amor romântico da protagonista com um príncipe, mas sim a união com sua mãe. A relevância desta nova abordagem se opõe à ideia de rivalidade feminina tão disseminada na sociedade e tão reforçada nas produções cinematográficas.

O principal ponto abordado por Ivana Carolina Santos da Silva (2016) na sua monografia “Sororidade e Rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney” é mostrar, através das análises fílmicas das princesas a importância desta desconstrução que pontua que há outras relações entre mulheres para além de uma rivalidade, muitas vezes pautada na inveja, e debater sobre a violência simbólica e física sofrida por mulheres diante o sistema patriarcal. Utilizar destas obras cinematográficas da Walt Disney como base, onde seus primeiros filmes

de princesas retratam essa ideia de rivalidade, é importante para um debate sobre a desconstrução do sujeito.

Nesta seção, analisamos a relação entre a Merida e Elinor, em um dos longas mais lucrativos da Walt Disney e que apresenta uma dualidade entre uma doutrina mais tradicional/conservadora sobre a família, em especial o papel da mulher na sociedade, e uma ideologia que visa a emancipação do sexo feminino. A bilheteria acumulada em *Valente* (2012) no seu primeiro ano de lançamento foi de US\$ 80 milhões e o filme foi dirigido por Brenda Chapman e Mark Andrews. A importância da análise deste filme situa-se no epicentro dos debates feministas, como a desconstrução da ideia de um amor romântico, a busca pela liberdade e poder de escolha em todos os âmbitos da vida social, além da relação das mulheres com outras mulheres. (Rolling Stone, 2012)

Em 1970 a teoria feminista do cinema mostrava como as mulheres eram sempre representadas como "o outro" nas produções hollywoodianas, ou como meros objetos para satisfazer fetiches dos homens, teorias estas abordadas pela filósofa feminista Laura Mulvey, por exemplo. Essa teoria também alcançou os filmes de animação, pois estes também podem possuir um lugar privilegiado que reforça a disseminação de sentidos e formação de identidades, incluindo ou excluindo as diferenças sociais. (Silva, 2016)

Portanto, retomando a Beauvoir (1949), a conexão entre uma mãe e sua filha se inicia na infância e perpassa pela sua adolescência. O papel da progenitora é de grande importância na construção dessa “mulher de verdade”, uma vez que esta deseja vestir a sua filha a seu caráter, acreditando que, assim como ela, será bem aceita na sociedade. Há algumas décadas, ensinavam-lhes boas maneiras e postura, como se portar, cozinhar e costurar, conhecimentos estes priorizados pela personagem Elinor, que por sua vez espera que a Merida siga seus passos. Já o Fergus, rei e marido da Elinor, mantém uma postura a parte, fazendo o papel de homem legal e que aceita sua filha como ela é.

Esta imagem de um homem salvador, a qual a menina é ensinada a admirar (seja ele seu pai, marido ou outro homem que representa seu protetor), como afirma Beauvoir (1949), perpassa também ao imaginário, onde o entretenimento se materializa como um reforço destes ideais. Apesar do peso da dominação sobre si, a menina, antes de sonhar com um homem com quem pretende casar-se, ela busca, assim como seus irmãos, a autonomia. Como a autora dita, antes de tornar-se mulher, a menina é um ser humano e, por isso, a liberdade lhe é um atrativo.

Ela então foge do domínio da mãe, que possui a autoridade cotidiana e que projeta sobre a criança uma vontade por dominação, pois sobre a filha mulher, ela pode afirmar-se enquanto sujeito soberano. Por conseguinte, a mãe, aos olhos da menina, acaba tornando-se um carrasco.

Entretanto, como qualquer outra mulher, a mãe não passa de uma vítima da sociedade, onde se vê presa para sempre no seu papel de dona de casa, sem que, contudo, possa fugir pela margem deste destino (Beauvoir, 1949).

Merida passa a ser um nítido exemplo desta busca constante pela sua liberdade e, como mencionado, seu cabelo é o reflexo disto. Enquanto durante quase toda a trama o cabelo da Elinor se mantém preso, as madeixas ruivas da princesa estão sempre soltas, algo que a mãe também tenta controlar para que se assemelhe cada vez mais com ela. Consequentemente, a primeira impressão que construímos de Elinor é de uma mãe tirana, contudo ela representa uma mulher que segue rigorosamente os ensinamentos que lhe foram passados e, assim, tenta transmiti-los à sua prole, pois não se adequar ao padrão esperado, deixará sua filha à mercê de julgamentos da sociedade, julgamento este que recai sobre a própria Elinor também, como mãe.

De acordo com Silva (2016), o sistema patriarcal faz com que algumas mulheres não questionassem a posição de submissão, em relação ao homem, a qual eram submetidas devido aos discursos machistas e misóginos<sup>22</sup> normalizados no corpo social. Assim, parte dessas mulheres também contribuem para essa propagação da dominação masculina, afetando não apenas a elas mesmas, como também outras mulheres. Logo, o cabelo, as roupas e o comportamento impostos por Elinor a Merida são possíveis reflexos da sua vida quando mais nova. Ademais, isto se acentua devida à posição social elevada a qual ambas pertencem.

No cinema, tudo que está em tela quer dizer alguma coisa. Por isso, a construção dos diversos planos na linguagem fotográfica do cinema é tão importante para a composição da narrativa e da mensagem que se planeja transmitir. A figura a seguir representa uma das cenas do filme que foi estruturada no Primeiríssimo Plano (PPP)<sup>23</sup>, pode ser interpretada como o exato momento de confronto entre um pensamento mais tradicional (Elinor) e um posicionamento mais moderno (Merida) em relação ao papel social da mulher.

---

<sup>22</sup>A misoginia é um sentimento patológico de aversão à mulher, que se mostra em práticas machistas. Os discursos e atitudes misóginas tentam manter a hierarquia e desigualdade entre os gêneros, que se pauta na superioridade do masculino em relação ao feminino. (Carneiro, 2019)

<sup>23</sup>O Primeiríssimo Plano (PPP) se trata do close no rosto de um personagem ou no detalhe de uma cena, com intuito de revelar os sentimentos do retratado. Em suma, o Primeiríssimo Plano é utilizado para dar foco nas expressões faciais e seu enquadramento na figura humana é dos ombros para cima. (Hotmart, 2022)



**Figura 7** – Confronto entre Merida e sua mãe Elinor

**Fonte:** Filme Valente (2012)

Merida, ao verbalizar que deseja lutar pela sua própria mão, metaforiza o sonho pela sua liberdade de escolha em relação ao casamento. Na sequência, há um momento em que Merida voluntariamente rasga as mangas do seu vestido ao tentar se posicionar corretamente para lançar a última flecha no torneio (que decidiria o futuro marido da princesa). Como uma boa arqueira, a princesa acerta o alvo e vence o torneio.

O vestido mais apertado no tronco do corpo era comum entre as mulheres ocidentais da era medieval. De acordo com Lis Farias (2017), entre os séculos XII e XV, as vestimentas femininas eram majoritariamente vestidos longos até os pés, onde a cintura ficava mais e evidência. Adereços como o espartilho eram comuns neste período com o intuito de reduzir a cintura, manter o corpo ereto e assim transmitir uma postura elegante. Esta cena do filme pode ser interpretada também como um ataque à castidade/decoro, por romper um padrão de como uma dama da Idade Média deveria se portar, com roupas que deveriam cobrir quase que completamente seu corpo, uma vez que esta deveria mostrar submissão tanto ao homem, quanto à Igreja.

Como se sabe, o cinema reproduz discursos que geram uma dominação de um determinado grupo sob os demais, e em relação às mulheres, a sobreposição masculina, como visão hegemônica da sociedade, se constitui como uma espécie de violência pois "o patriarcado se expressa na estética, na linguagem e na lei." (Diniz, 2014, p.19). Essa opressão causada pelos estereótipos impostos às mulheres a transformam em um objeto de agrado ao público masculino e anulam seu papel social e as retratam apenas como mecanismos atraentes, receptíveis e disponíveis.

Destarte, a relação de Merida e Elinor não somente aborda a questão da submissão a um sistema patriarcal como também aborda a relação entre as mulheres. Na cinematografia, como já mencionado, a relação entre mulheres majoritariamente era baseada em rivalidade, seja na

inveja da beleza da outra ou na briga entre as duas pelo amor de um homem. Essa competição relaciona-se ao mito da beleza como observa Naomi Wolf (1990).

Wolf (1990) destaca que para cada ação feminista, havia uma reação do mito da beleza. Na década de 1980 essa relação ficara mais nítida pois, ao passo que a mulher adentrava cada vez mais o espaço público, mais aumentavam suas preocupações com o físico. Cria-se então uma pressão que era alimentada pelas revistas femininas, que ditavam que as mulheres deveriam estar sempre bem arrumadas, possuir um corpo ideal e manterem-se jovens. As revistas, como um dos principais meios midiáticos, reforçaram tais ideias. A consequência dessa pressão para o meio cultural foi a exclusão de mulheres que não se enquadram no “padrão magazine”, como mulheres gordas, velhas e negras.

A Walt Disney por décadas seguiu esta linha de pensamento e, em suas primeiras produções da franquia de princesas da Era Clássica, o fator motivador, ou melhor o “dano”<sup>24</sup> como aborda Vladimir Propp (2006), sofrido pela personagem principal é a inveja que as coadjuvantes mantinham da princesa. A Rainha Má manda ceifar a vida da Branca de Neve por inveja da sua beleza, pois não bastava ser bonita, tinha que ser a mais bonita, além do mais, a Branca de Neve possuía uma beleza jovem.

Lady Tremaine e suas filhas maltratam a Cinderela por sentir inveja de sua beleza e doçura. Além do mais, a figura materna não era presente nestas primeiras histórias, como se esta não fosse mais “desejável”, aos olhos do espectador, por ser mãe. As narrativas sempre acabam quando a princesa encontra seu príncipe e se casa, mas não mostra sua vida após isto, ou após tornar-se mãe. O “felizes para sempre”, que determina o fim da trama, remete ao casamento entre um homem e uma mulher, descartando o período pós-matrimônio, as dificuldades que este pode enfrentar, além de estar vinculado à ideia de amor entre um homem e uma mulher, descartando as demais projeções de família, como em um casamento homossexual, por exemplo.

*Pocahontas* (1992) é a primeira princesa que tem realmente uma amiga, apesar desta ser apenas coadjuvante. Nakoma é amiga de Pocahontas de longas datas e é a primeira vez que pode se falar de sororidade feminina porque mostra o amor verdadeiro entre as duas amigas. Ao longo do filme, é perceptível a lealdade, a cumplicidade e a preocupação com o bem-estar entre ambas as personagens. Como nos filmes as princesas não possuíam amigas, a trama se desenrolava apenas com mentores, por vezes homens ou a imagem antropomórfica masculina. (Silva, 2016).

---

<sup>24</sup>O “Fator Motivador” ou “Dano” é uma dentre as trinta e uma funções comuns nos filmes baseados em contos de fada que resultariam no “conto ideal”. (Propp, 2006)

Já em *A Princesa e o Sapo* (2009) acontece um *Plot Twist*<sup>25</sup> na trama: uma amizade sincera entre duas moças completamente distintas em personalidade e lugar social. Como no cinema a rivalidade entre mulheres era sempre acentuada, havia a necessidade de retratar a mulher estereotipada (branca, loira de corpo perfeito) como a fútil/superficial, que entra em conflito com a mocinha protagonista (geralmente morena e que preza a construção da sua subjetividade ao invés da aparência). Cabia ao “mocinho” da trama perceber qual era a mulher merecedora do seu amor.

Contudo, em *A Princesa e o Sapo*, a personagem Charlotte LaBouff, jovem loira de família abastarda, mantém uma amizade sincera com a princesa Tiana, jovem negra de origem humilde. A amizade entre ambas as jovens rompe com a ideia que geralmente esperamos dos filmes quando há o encontro desses dois mundos: a inveja de uma (geralmente daquela que segue o “padrão de beleza”) seria o fator motivador da trama, logo esta seria a antagonista da história. Apesar de ansiar pelo príncipe encantado, sendo este o Naveen, ao final do longa Charlotte compreende o amor vivido entre Tiana e Naveen, se mostrando contente pela felicidade da melhor amiga, que chama carinhosamente de “Titi”.

No filme *Valente* (2012), por sua vez, ao final da trama, há uma reconciliação entre mãe e filha, onde a progenitora compreende e acata os ideais da filha, seus sonhos e desejos, sendo este a liberdade. Além do mais, proclama que a partir daquele momento os casamentos arranjados não seria mais uma obrigação, e as uniões matrimoniais por amor seriam acatadas pelo rei. Logo, percebe-se que Elinor se liberta parcialmente das amarras do patriarcado, algo enfatizado nos detalhes do seu cabelo solto, como ilustra a figura 8 a seguir. O laço entre as duas é reestabelecido e a paz volta a reinar, mostrando assim, que o verdadeiro amor de Merida é a sua mãe.

---

<sup>25</sup> *Plot Twist* é utilizado para denominar o momento em que o enredo de uma produção artística muda radicalmente do já esperado pelo espectador/leitor/ouvinte.



**Figura 8-** *Valente* (2012) Merida e Elinor.

Desta forma, podemos perceber na relação entre Merida e Elinor a desconstrução de vários aspectos, tais como: a ideia de amor romântico, do mito da rivalidade feminina, e a participação ativa de uma mãe em uma trama de princesa. A figura materna ficava à margem dessa modalidade de narrativas, tendo em vista, que a mulher depois que se torna mãe não é mais considerada objeto de desejo, logo, o prazer visual que o cinema deve promover não seria alcançado através da figura materna.

Por conseguinte, é perceptível o leque de temas que se pode abordar através do filme *Valente*, que a princípio aparenta ser uma habitual animação da *Pixar* em parceria com a *Walt Disney* destinada ao público infanto-juvenil, contudo que dispõe de análises pertinentes como a desconstrução da rivalidade feminina. Assim como, o filme aborda a construção da masculinidade na sociedade ocidental, ao trazer uma autoridade masculina (rei Fergus) e abordar a diferença da educação dada para os meninos e para as meninas.

Para mais, há também a percepção de um arquétipo feminino que foge do comum ao que era apresentado e reforçado pela mídia, principalmente na indústria cinematográfica, que se apresenta enquanto um modelo para aquelas meninas que não pretendem submeter-se à um casamento e à construção de uma família.

Assim como toda e qualquer produção audiovisual, a subjetividade daqueles responsáveis pelas obras artísticas influenciam consideravelmente no enredo. Foi assim com a diretora Brenda Chapman, que, de acordo com a entrevista concedida à *Pixar Portal* em dezembro de 2011, informa que passou mais de seis anos trabalhando na elaboração de *Brave* (*Valente*), onde se destacou como a primeira mulher a dirigir um filme na *Pixar Studio*:



**Figura 9-** Brenda Chapman, roteirista e codiretora do filme *Valente* (2012)

A roteirista também foi pioneira a dirigir um filme de animação em 1998, intitulado *O Príncipe do Egito* para o estúdio de animação *DreamWorks*, um dos mais renomados estúdios cinematográficos da atualidade. Chapman havia trabalhado também com a própria *Walt Disney* nos filmes *A Bela e Fera* (1991), *Uma Cilada para Roger Rabbit* (1988), *A Pequena Sereia* (1989) e *O Rei Leão* (1994). Todavia foi com o filme *Valente* (2012) que ganhou destaque por ser uma concepção original e por ser a primeira mulher a supervisionar a produção, além de trazer para o estúdio *Pixar* a primeira protagonista feminina e igualmente progressista. Na entrevista em questão, a roteirista reforça como se inspirou no relacionamento com a própria filha, que segundo a mesma, é uma adolescente assim como Merida: obstinada, independente e bem-humorada. (Fernando, 2012)

Assim como no filme, Chapman relatou como é a convivência com sua filha, que por vezes possuem desavenças, mas que nutrem este amor genuíno uma pela outra. Ademais, a mesma não almejava produzir uma paródia dos contos de fada, apesar de amá-los, mas sim criar uma nova história, com relações mais modernas, ou seja, uma família contemporânea imersa em um mundo mágico. Ademais, pontua sobre a criação da princesa Merida nesta mesma entrevista:

Eu tive essa intenção, mas também em relação à história. O conto de uma princesa atípica. Eu amo contos de fada, mas estava cansada da mensagem de que você deve aguardar a chegada do seu príncipe encantado para em seguida viver feliz para sempre. Bobagem! E eu também estava ficando cansada das paródias em contos de fada. Portanto, eu queria fazer uma história que prestasse homenagem às antigas fábulas de Grimm e que nos levasse de volta para esse mundo mágico. Trata-se de uma opinião completamente diferente sobre uma princesa. Eu conheci várias pessoas que diziam: “*Oh legal! Outra princesa!*”. Por causa do *marketing*, as meninas giram em

tomo de produtos de princesa, então meu objetivo era oferecer um tipo diferente de princesa – uma princesa forte, que mães e filhas pudessem relacionar-se, de modo que as mães não arrancassem os cabelos quando vissem suas meninas tentando se vestir ou agir como esta personagem. Em vez disso, seria como: “*Sim! É isso aí garota!*”. (Chapman, 2012)

Entretanto, apesar do filme se tratar de uma desconstrução dos padrões tradicionais dos contos de princesas, há uma outra problemática que está por trás do longa e das pessoas envolvidas em sua produção. Isto porque a diversidade de gênero dentre os produtores e diretores de filmes da *Walt Disney Company* ainda é escassa. Em uma outra entrevista, agora concedida à *The New York Times*, Brenda Chapman relatou seu descontentamento quando soube que seria substituída por outro diretor do sexo masculino, Mark Andrews. Como pontuou:

Somos substituídos regularmente – e isso foi um verdadeiro problema para mim. Essa foi uma história que criei, que veio de um lugar muito pessoal, como mulher e mãe. Tê-lo tirado e dado a outra pessoa, e ainda por cima a um homem, era realmente angustiante em muitos níveis. Mas no final, minha visão transpareceu no filme. [...] Às vezes, as mulheres expressam uma ideia e são rejeitadas, apenas para que um homem expresse essencialmente a mesma ideia e seja amplamente abraçada. Até que haja um número suficiente de mulheres executivas em altos cargos, isto continuará a acontecer. (Chapman, 2012)

Esse caso, evidencia-se também como mais uma das violências de gênero enfrentadas pelas mulheres no meio cinematográfico que, para além do objeto de prazer visual e do protagonismo feminino minguado, por trás das câmeras a atuação das mulheres também é limitada. Cineastas do sexo feminino são raramente conhecidas neste universo cultural, sendo apagadas pelo protagonismo de homens que, por vezes, levam os créditos das produções. A coprodutora ainda permanece nos créditos de criação do longa, contudo, para uma história em que ela se inspirou inclusive na sua vida pessoal, a troca da direção do filme, que retrata a trajetória de uma mulher forte, por uma pessoa do sexo masculino foi certamente um retrocesso.

## **2.2 A PRESENÇA DE PAUTAS FEMINISTAS E DE GÊNERO NA NARRATIVA DO CINEMA**

De acordo com Céli Regina Jardim Pinto (2010), o movimento social e político feminista, que surgiu por volta das últimas décadas do século XIX na Inglaterra, tinha como primeiro propósito a conquista do direito ao voto para as mulheres. As britânicas adeptas a esta causa fizeram greves de fome e manifestações por todo Reino Unido até que, em 1918 elas conseguiram este direito. Conhecidas como *suffragettes*, estas se caracterizaram como as

pioneiras do movimento feminista, que se espalhou por todo Ocidente. No Brasil, as mulheres conhecidas como sufragistas brasileiras, também lutaram pelo direito ao voto em 1910, lideradas por Bertha Lutz, que foi concedido apenas em 1932 após a promulgação do Novo Código Eleitoral brasileiro.

Como afirma a filósofa e feminista Ilza Zilber (2021), a metáfora de “ondas do movimento feminista” foi adquirida por aquelas que pretendiam dar visibilidade aos momentos de grande mobilização, ou para pautas e momentos históricos específicos. Ainda segundo a autora, nenhuma onda formou-se devido à uma questão em particular, ou em consequência de um único grupo. No período referente as Grandes Guerras Mundiais, a segunda onda do movimento se formava e foi neste momento que as mulheres começaram a atuar em instâncias antes ocupadas exclusivamente por homens, como na mecânica e na indústria têxtil.

Em 1948, a Declaração Universal dos Direitos Humanos reconhece a igualdade entre os sexos e a igualdade entre os cônjuges, contudo, houve campanhas que tentaram persuadir as mulheres a retomarem seus postos de “esposa do lar”. Para mais, as instâncias decisórias (política, jurídica, religiosa) ainda estavam no controle dos homens. Nos Estados Unidos, na década de 1960, as mulheres e a população negra lutaram pelos direitos civis e, paralelo a isto, devido aos projetos de ensino, cada vez mais as mulheres estavam adentrando os espaços das universidades. Estudos de cunho feminista passaram a circular dentre um número maior de pessoas, que propunham novos temas e questionavam os ensinamentos tradicionais. (Zirbel, 2021).

De acordo com Joana Maria Pedro (2005), mulheres pobres, negras, mestiças, nativas e trabalhadoras já trabalhavam antes mesmo das reivindicações do movimento feminista, dentro e fora dos seus lares. Um trabalho fora era visto por estas como uma fadiga a mais. Logo, as reivindicações das mulheres brancas de classe média não incidiam ou refletiam negativamente nesta camada social. Assim, fica esclarecido que existe “mulheres”, não “mulher”, que possuíam pautas e reivindicações diferentes umas das outras, de acordo com seu lugar social.

Uma vez que as sociedades possuem as mais diferentes formas de opressão, deveria ser levado em conta “a diferença dentro da diferença”, pois, como afirma a autora: “a explicação para a subordinação não era a mesma para todas as mulheres, e nem aceita por todas” (Pedro; 2005; p. 82). Todavia, o que estes vários segmentos tinham em comum era que as várias mulheres, em diferentes sociedades, eram submetidas à autoridade masculina. Logo, foi com a categoria “mulher” que historiadores passaram a questionar a presença das mulheres na história da humanidade.

Estes historiadores, ao estudarem sobre a história das mulheres, passaram a utilizar a categoria “gênero”. Joan Scott (1995) foi uma destas percussoras da análise sobre o gênero e

afirmava a existência da relação entre o gênero e o poder. De acordo com a mesma, “gênero” foi utilizado por aquelas que acreditavam que o estudo sobre as mulheres poderia transformar os paradigmas disciplinares, pondo em prática uma reavaliação das premissas do trabalho científico, não apenas como um acréscimo. Para isso, era preciso compreender a dimensão na qual o gênero poderia se desenvolver como uma nova história, relacionando-a com os estudos voltados à classe e à raça. O estudo destas categorias implicava na busca pela compreensão da natureza da opressão sofridas por eles, além da desigualdade de poder.

Os estudos de gênero buscam perspectivas que expliquem as desigualdades e o abismo das diferenças dos papéis sexuais. Além do mais, investiga a discrepância que, apesar do leque de estudos voltado à história das mulheres nos acontecimentos históricos, ainda há uma marginalidade de incluir estas personagens nesses eventos. Assim, as mulheres permanecem na tangente, como um acréscimo que consideram interessante para o decurso da história, associando-as apenas ao sexo e à família. (Scott, 1995)

Apenas nas últimas décadas do século XX, o gênero foi analisado como uma forma de abordar as relações sociais e sexuais. As feministas encontraram aliados acadêmicos e políticos, que também passaram a enxergar o gênero enquanto uma categoria analítica. Joan Scott (1995) sugere, por tanto, que não devemos abandonar os arquivos do passado, mas sim fazer novas releituras deles, não buscar apenas uma origem única, mas sim pensar nos processos enquanto interligados uns com os outros.

Desta forma, as questões de gênero devem ser analisadas não como uma causalidade universal, mas sim buscar explicação nas significações que atribuímos às ações "consideradas femininas" e as que são "consideradas masculinas". Ademais, deve-se analisar o poder numa perspectiva foucaultiana, a qual percebe o poder não de forma unilateral, que age de cima para baixo, mas sim como uma constelação de micropoderes imersos nas relações sociais diversas. Logo, Scott (1995) define o gênero como uma construção social baseada na percepção das diferenças entre os sexos, além de ser uma das formas primárias das relações de poder. Seu propósito foi pensar o efeito do gênero nas relações institucionais e sociais, o teorizando enquanto campo primário onde o poder é articulado.

Zirbel (2021) afirma que a partir da década de 80, nos Estados Unidos, a mídia começou a rotular as mulheres adolescentes deste período como “pós-feministas”, pois de acordo com esta perspectiva, o feminismo já havia conquistado todos os seus objetivos (acesso à educação, saúde, trabalho e etc.). Contudo, a escritora e feminista Rebeca Walker (1992) acreditava no desdobramento de uma terceira onda. As discussões sobre o que é ser mulher e pautas identitárias estiveram no interior do movimento feminista desde a primeira onda, entretanto,

com o avanço tecnológico da mídia, as mulheres que antes não possuíam visibilidade (mulheres pretas, trans, lésbicas e pobres) passaram na década de 1990, a serem ouvidas.

Isto significa dizer que as pautas feministas ultrapassaram os muros das universidades e foram além da limitação à grupos de mulheres brancas de classe média e chegaram às demais camadas sociais. Naomi Wolf (1990) também aponta para a relevância das revistas femininas da segunda metade do século XX na disseminação do feminismo. Apesar do paradoxo destes veículos de comunicação<sup>26</sup>, as revistas femininas foram além dos periódicos e artigos universitários e chegaram na classe trabalhadora, ao incentivarem àquelas que passavam por problemas financeiros a reivindicarem seus direitos, por exemplo.

Para além das revistas, as novas mídias tecnológicas foram relevantes para a disseminação da terceira onda do movimento feminista, a qual Ilze Zirbel (2021) acredita ter se solidificado no início do século XXI. Muitas jovens engajadas na causa propagaram suas ideias em redes sociais, acarretando na troca de ideologias entre as adeptas ao movimento. Logo, pautas da primeira e segunda onda do feminismo ressurgiram, como acesso à educação e ao aborto seguro, e novas questões surgiram, como jornadas duplas de trabalho, violência doméstica e etc.

Dentre estas várias questões abordadas está como a mídia em geral interfere na vida social e pessoal das mulheres. Como já apontado, as revistas femininas foram, de certa forma, importantes para a circulação dos ideais feministas, contudo, também foram responsáveis por gerar problemas antes inimagináveis para as mulheres da primeira metade do século XX, que começavam a ingressar no mercado de trabalho. Problemas com seu peso, o aspecto da pele, dos cabelos passaram a ser tratados como um empecilho na vida pessoal e social.

A propaganda de cosméticos que retardariam o envelhecimento, ou pílulas emagrecedoras e produtos para o alisamento dos cabelos, de acordo com Naomi Wolf (1992), eram expostos ao lado de pequenas colunas que abordavam sobre o empoderamento crescente das mulheres. Além do mais, as modelos que estampavam as capas destas mesmas revistas seguiam o “padrão ocidental de beleza” e reforçava que a mulher apenas seria bela se sua aparência se igualasse àquela modelo magérrima.

O cinema também propagou de forma velada estes conceitos de “beleza”, uma vez que as atrizes que ganhavam destaque nas tramas, eram magras, delicadas, atraentes e que sempre

---

<sup>26</sup>As revistas femininas da segunda metade do século XX ao mesmo tempo que propagavam o mito da beleza, com anúncios de produtos de beleza ou plásticas estéticas como consequência econômica do movimento feminista, também debatiam pautas do feminismo. Logo, ao alcançar mulheres de diversas classes sociais e etnias, transformaram-se em um instrumento de mudança social. (Wolf, 1990)

protagonizavam o romance com o galã principal. Como já explanado anteriormente, aquelas que eram gordas recebiam papéis de vilãs ou serviam como alívio cômico, mulheres pretas ficavam com os papéis de escrava ou doméstica. Enquanto isto, aquelas que estavam dentro do padrão serviam como agrado aos olhos masculinos dos espectadores, o que Laura Mulvey (1975) chamou de “prazer visual”.

Insere-se, então, mais uma problemática referente à exposição do corpo feminino no cinema: o prazer proporcionado por este veículo de comunicação. De acordo com Mulvey (1975), o cinema pode proporcionar um número de prazeres possíveis, pois o ato de olhar e ser olhado é considerado uma fonte de prazer, chamado de escopofilia. Tal característica é uma objetificação que as pessoas possuem uma das outras, com um olhar controlador. O cinema desenvolve a escopofilia em seu aspecto narcisista, pois a atenção gira em torno da forma humana. O prazer no olhar se mistura com a fascinação pelo reconhecimento/semelhança que o espectador mantém com o ator/personagem.

Desta forma, há duas estruturas de prazer visual contidas no cinema: a primeira, a escopofilia, que sugere a objetificação de uma pessoa como estímulo sexual; a segunda está ligada ao desenvolvimento do narcisismo e do ego pela identificação com a imagem vista. O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo do ego. O prazer visual do cinema foi então dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. Isto significa dizer que as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, sendo sua aparência condicionada ao prazer erótico que ela causará no homem. Logo, o cinema produz uma restrição do ego, ao mesmo tempo que o reforça, ou seja: “repressão do seu exibicionismo e a projeção do desejo reprimido.” (Mulvey, 1975, p. 441).

Esta construção é nítida também no cinema de animação, a qual estigmatizou o perfil ideal de mulher sexy. Como exemplo, pode ser citado as personagens Betty Boop (criada por Max Fleischer e desenhada por Grim Natwick, estreada em 1930) e Jessica Rabbit (criada por Robert Zemeckis e estreada em 1940), ambas inspiradas em *sex symbol* da época, como as atrizes Vikki Dougan e Marilyn Monroe. As duas personagens citadas acima representam este conceito da escopofilia, uma vez que trajam vestimentas reveladoras e se mostram enquanto mulheres delicadas/submissas, ao mesmo tempo que “fatais”.

O filme *Valente* (2012) também foi alvo de críticas em relação a este conceito de “prazer visual”. Mesmo se tratando de uma produção infanto-juvenil, teve sua protagonista exposta a críticas no que diz respeito às suas vestimentas. Ao ser “coroada” como Princesa Oficial da Dinsey em 11 de maio de 2013, Merida apareceu em formato 2D, com um vestido mais decotado, uma maquiagem mais forte e os cabelos mais alinhados, algo que não remetia à

princesa do filme original. Brenda Chapman, codiretora do longa, se posicionou sobre isso, em um texto publicado originalmente em *The Guardian*:

Eu acho que é atroz o que eles têm feito com Merida. Quando as meninas dizem que gostam dela porque é mais brilhante, inconscientemente, elas estão absorvendo o look sexy da nova versão. É horrível! [...] Merida foi criada para quebrar o padrão. Para dar às meninas um modelo mais acessível, melhor, mais forte e com substância, e não apenas um rostinho bonito que espera um romance. (Chapman; 2013)

Não apenas Chapman se sentiu incomodada com a transformação. Alguns críticos do filme também relataram seu descontentamento e, segundo esta mesma matéria do *The Guardian*, fizeram uma petição no site *Change.org* para que a princesa retomasse com seus traços mais fiéis ao longa. Bob Iger, um dos críticos, escreve na petição: “Além disso ao fazê-la mais magra, mais sexy e mais madura na aparência, você passa a mensagem que para serem reconhecidas como verdadeiras princesas, as meninas devem estar de acordo com o restrito padrão de beleza”. (Iger; 2013). A imagem a seguir ilustra o *redesign* feito pela Disney:



**Figura 10-** *Redesign* feito pela Walt Disney da princesa Merida do filme *Valente*.

**Fonte:** O Globo, 2013

Percebe-se que houve mudanças significativas no seu visual, principalmente no que diz respeito ao seu cabelo, que já foi apontado como uma das características marcantes da princesa por ser uma metáfora a sua “rebelia” e liberdade. Seu corpo também aparenta traços mais finos, como a cintura e o rosto, algo que pode ser interpretado por esta busca pelo “prazer visual”, não no sentido sexual, mas que agrada o público através daquilo que é tido, por construção social, como “belo”.

A Walt Disney, por sua vez, se defendeu alegando que a Merida foi redesenhada desta forma por ter alcançado a maioridade, ou seja, tratava-se agora de uma jovem-adulta. Todavia,

não se pode negar que os traços que faziam da Merida uma garota de personalidade única foram removidos, talvez em um propósito subliminar de se igualar ao “padrão princesa Disney”, remetendo às princesas da Era Clássica, como os cachos mais definidos, a maquiagem e os quadris mais largos.

Ademais, diferentemente do que ocorre com a mulher no cinema, a admiração pelo astro masculino não tem o mesmo propósito da admiração pela figura feminina, uma vez que esta está ligada a sexualização/objetificação. A representação da mulher no cinema está ligada ao olhar: o espectador do sexo masculino nutre a fascinação com seu semelhante na tela, ao mesmo tempo que está em contato escopofílico com a forma feminina, que está ali para ser admirada e exibida. (Mulvey, 1975).

Antes de *Valente* (2012), por exemplo, a *Pixar Studio*, fundada em 1986, produzia filmes de protagonismo exclusivamente masculino, como *Toy Story* (primeiro longa-metragem de animação em computador feita pelo estúdio para a *Walt Disney*, em 1995), *Monstros S.A.* (2001) e *Wall-E* (2008). Apenas em 2012 foi lançado o primeiro longa onde uma mulher, a princesa Merida, engatou como principal de um filme do estúdio com um ideal progressista. Logo, percebe-se uma problemática em uma das empresas subsidiárias da Disney, a *Pixar Studio*, em relação ao tardamento na inclusão do protagonismo feminino em suas obras. (Disney+, 2023)

Dessarte, os estudos de gênero analisam também no universo cultural, ao levantarem críticas relevantes quanto a caracterização da mulher na mídia em geral. A criticidade que os estudos feministas levaram para este campo afetam diretamente como a diversidade de corpos, personalidades e etnias podem e devem ser incluídas na mídia, para que assim as mulheres se enxerguem através dos arquétipos semelhantes a elas.

Percebe-se então a relevância do longa *Valente* (2012), assim como os demais da Era Rebelde e Contemporânea nesta inclusão do protagonismo feminino, das mulheres cineastas que estão por trás das produções e como o público infanto-juvenil feminino recebe estas novas princesas que protagonizam histórias personalidades fortes. Os estudos de gênero, ademais, abarcam também a construção social da masculinidade, como os homens foram educados para serem sempre fortes e responsáveis pela rentabilidade familiar. Discutir o feminismo torna-se então um debate sobre a construção e desconstrução de padrões de gênero.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo das representações (signos, imagens, sons, linguagem e etc.) sempre fizeram parte da vida das pessoas, pois são estes simbolismos que dão sentido à existência humana. A indústria midiática, produtora destes símbolos e representações, construiu e reforçou concepções estereotipadas acerca de uma parcela da sociedade que foi historicamente marginalizada pelo poder hegemônico. Mulheres fora do padrão de beleza Ocidental, indivíduos negros (as), pessoas gordas, homossexuais e etc., foram, durante anos, apagadas ou descredibilizados dos veículos midiáticos.

O movimento feminista, por exemplo, ao propor pautas voltadas à emancipação das mulheres, foi alvo de uma grande repressão por parte da mídia, como em revistas femininas ou na indústria do cinema, que incitavam a busca pelo padrão de beleza e a manutenção da feminilidade. Uma vez que as feministas criticavam o arquétipo de “mulher perfeita” e como esta concepção atrasava a verdadeira luta das mulheres (que seria a igualdade salarial, direito ao voto, fim da violência, etc.), os contrários à esta ideologia utilizam da retórica que as feministas seriam “mulheres feias”, que não se importavam com o físico, não tinham maridos e, por isso, eram infelizes.

Assim, a pressão estética teve como forte aliada a indústria cinematográfica, uma vez que nas grandes narrativas fictícias, o protagonismo se voltava apenas para as mulheres que seguia o padrão (branca, magra, traços finos e delicados), enquanto as demais que não se encaixavam nestes requisitos, eram utilizadas como antagonistas ou alívio cômico das tramas. O cinema de animação, conseqüentemente, seguiu esta mesma linha de produção estereotipada de mulheres.

No cinema predominava também a representação de mulheres que reforçavam o padrão de feminilidade. Os irmãos Disney, inspirados nos contos de fadas dos irmãos Grimm, em 1937 estreiam o longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*, que marcaria o início de uma era de filmes baseados em histórias de princesas. Desta vez, estes filmes contavam com a representação de mulheres doces, delicadas e que passavam sua vida à espera de um grande amor. Até 1989, essa era a principal narrativa, contudo houve uma reviravolta com o lançamento de *A Pequena Sereia* neste mesmo ano. A partir daí, houve a produção de princesas mais fortes e independentes, além da inclusão de outras nacionalidades e etnias, como Pocahontas e Mulan.

Desta forma, a linha de princesas atingiu um público diversificado de pessoas, se tornando uma marca registrada da *Walt Disney Company*, expandindo no mercado também

através da fabricação de brinquedos, materiais escolares, estampas de roupas e etc. Com esta crescente, as primeiras tramas que abordavam a ideia que as princesas precisavam “ser salvas” por um verdadeiro amor e assim alcançarem a felicidade, passaram a ser questionadas, principalmente após a crescente onda do movimento feminista, que criticava este *status quo* nas produções midiáticas em relação aos estereótipos acerca do gênero feminino.

Logo, a Walt Disney reinventou suas produções, apresentando uma nova categoria de princesas, que representavam mulheres fortes, decididas e independentes. Esta representatividade incide indiretamente na vida do seu público-alvo (crianças/meninas), que busca nestas personagens um “autorreconhecimento”. Todavia, não se pode negar que ao renovar estas tramas, o estúdio também almejava um retorno lucrativo que podem obter, uma vez que poderia agradar um público maior de pessoas.

Produzir um estudo sob um olhar crítico acerca de produções destinadas ao público infantil, especialmente para o gênero feminino, com a proposta de romper com paradigmas vigentes, é apresentar às crianças novas possibilidades de se enxergar enquanto sujeitos. Isto porque crescer a base de um modelo se caracteriza como um dos pontos essenciais para o desenvolvimento humano, onde meninos e meninas escolhem personagens, tanto reais quanto fictícios, para se inspirar e ter como referência. Contudo, nas produções hegemônicas elaboradas por homens, a atuação feminina se limita ao universo doméstico e as representam sob um olhar de superioridade.

## FONTES

### Filmografia

**A Bela Adormecida** (*Sleeping Beauty*). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.

**A Bela e a Fera** (*Beauty and the Beast*). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

**A Branca de Neve e os Sete Anões** (*Snow White and the Seven Dwarfs*). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

**A Pequena Sereia** (*The Little Mermaid*). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.

**A Princesa e o Sapo** (*The Princess and the Frog*). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, cor.

**Aladdin**. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

**Cinderela** (*Cinderella*). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

**Enrolados** (*Tangled*). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Pictures, 2010. 100 min, cor.

**Mulan**. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.

**Pocahontas**. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

**Valente** (*Brave*). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.

**Moana**: um mar de aventuras. Direção: Ron Clement, Don Hall, John Musker e Chris Williams. Walt Disney. Blu-ray disc (107min), cor, 2017.

### Musicas

CHURCHILL, Frank. *I'm Wishing*. Adriana Caselotti, Harry Stockwell. In: Branca de Neve e os Sete Anões. Walt Disney Records, 1937. (3:06 min).

MANDEL, Alex; ANDREWS, Mark. *Touch The Sky*. Julie Fowlis. In: Valente. Walt Disney Records/Pixar, 2012. (2:32 min).

## REFERÊNCIAS

A BELA ADORMECIDA. **Imagoi**. Disponível em: [https://imagoi.com/a-bela-adormecida-filme-de-1959/#google\\_vignette](https://imagoi.com/a-bela-adormecida-filme-de-1959/#google_vignette). Acesso em 19 mai. 2023.

ABREU, Katia. Como funcionava o primeiro cinematógrafo? **Super Interessante**, 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo>. Acesso em 31 outubro. 2023

A INCRÍVEL HISTÓRIA POR TRÁS DE BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES: o primeiro filme de animação da Disney. **Disney Brasil**, 2022. Disponível em: < <https://www.disney.com.br/novidades/a-incrivel-historia-por-tras-de-branca-de-neve-e-os-sete-anoes-o-primeiro-filme-de-animacao-da-disney>> . Acesso em 31. Outubro de 2023

ALEX MANDEL. **IMDb**, 2023. Disponível em:< [https://www.imdb.com/name/nm2085191/?ref\\_=nmbio\\_ov](https://www.imdb.com/name/nm2085191/?ref_=nmbio_ov)>. Acesso em 06 novemnro 2023.

ARQUÉTIPOS: O QUE SÃO E OS 12 SIGNIFICADOS MAIS COMUNS. Enciclopédia Significados, 2023. Disponível em: <https://www.significados.com.br/arquetipo/>. Acesso em 23 dezembro 2023.

BAZI, Daniela. **Eras da Disney: Saiba tudo o que aconteceu durante os Primórdios**. Disponível em: <https://recreio.uol.com.br/noticias/entretenimento/eras-da-disney-saiba-tudo-o-que-aconteceu-durante-os-primordios.phtml>. Acesso em 19 de maio.2023.

BAZI, Daniela. Depois de Branca de Neve: Por que a Disney demorou tanto tempo para lançar outro filme de princesa? **Recreio**, 2023. Disponível em: <https://recreio.uol.com.br/noticias/entretenimento/depois-de-branca-de-neve-por-que-disney-demorou-tanto-tempo-para-lancar-outro-filme-de-princesa.phtml>. Acesso em Acesso em 19 maio.2023.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção primeiros passos; 9)

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** – A experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1949.

BEN SHARPSTEEN. **D23**, 2022. Disponível em: < <https://d23.com/walt-disney-legend/ben-sharpsteen/>>. Acesso em 06 novembro 2023.

BORGIO, Érico. Morre o animador Ward Kimball. **Omelete**, 2014. Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/filmes/morre-o-animador-ward-kimball>>. Acesso em 19 maio. 2023.

BORGIO, Érico. Bilheteria USA: A Princesa e o Sapo. **Omelete**. Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/bilheteria-usa-a-princesa-e-o-sapo.>> Acesso em 19/maio/2023.

BILL COTTRELL. **D23**, 2022. Disponível em:< <https://d23.com/walt-disney-legend/bill-cottrell/>>. Acesso em 06 novembro 2023.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, MARCO NA ANIMAÇÃO, COMPLETA 80 ANOS. **Universidade Federal de Minas Gerais**, 2018. Disponível em:

<<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/branca-de-neve-e-os-sete-anoes-marco-da-animacao-completa-80-anos>>. Acesso em 19 maio.2023.

BARRY COOK. D23, 2023. Disponível em:< <https://d23.com/a-to-z/cook-barry/>>. Acesso em 06 novembro 2023.

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

BREVE, Giovana. De Branca de Neve à Encanto: Entenda as eras que marcaram as animações da Disney. **Omelete**, 2022. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/disney/eras-animacoes-disney-lista#14>. Acesso em 16 Julho.2023.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 32ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

BERGER, John. *Ways of seeing*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

CARNEIRO, Yanna. Misoginia: você sabe o que é? **Politize!**, 2019. Disponível em: < <https://www.politize.com.br/misoginia/>>. Acesso em 16 Julho. 2023.

COSTA, Flavia Cesariano. Primeiro Cinema. IN: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus,2006. (Coleção Campo Imagético) 4ª edição. p. 17-52

CONHEÇA OS PRINCIPAIS PLANOS DE CÂMERA. **Hotmart**, 2022. Disponível em: < <https://hotmart.com/pt-br/blog/planos-de-camera>>. Acesso em 06 novembro 2023.

CHAPMAN, Brenda. Defenda-se e seja mentor de outras pessoas. *The New York Times*, 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/08/14/how-can-women-gain-influence-in-hollywood/stand-up-for-yourself-and-mentor-others>. Acesso em 06.novembro.2023.

CHILD, Ben. Diretora de *Brave* critica redesenho 'sexualizado' da Princesa Mérida da Disney. **The Guardian**, 13 de maio de 2013. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2013/may/13/brave-director-criticises-sexualisd-merida-redesign>>. Acesso em 06 novembro. 2023.

DAVID HAND, ANIMADOR PREMIADO DA DISNEY. **O Explorador**, 2022. Disponível em:< <https://www.oexplorador.com.br/david-hand-foi-um-premiado-pioneiro-na-industria-de-animacao-que-walt-disney-selecionou-como-diretor-supervisor-de-seus-classicos-branca-de-neve-e-os-sete-anoes-e-bambi/>>. Acesso em 06 novembro 2023.

DINIZ, Débora. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

DONG, Lan. **Mulan: a lenda chinesa que inspirou o novo filme da Disney**. Disponível em:<<https://www.bbc.com/portuguese/geral-54043265>>. Acesso em 19 de maio.2023.

FARIAS, Lis Madeira. **O Traje e a Moda feminina na arte em Portugal nos séculos XIV e XV: características e representações**. Universidade de Coimbra, 2017.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERNANDO, Luís. Entrevista com Brenda Chapman. **O Camundongo**, 2012. Disponível em: <https://www.ocamundongo.com.br/entrevista-com-brenda-chapman/>. Acesso em 27. Novembro.2023.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre; número 28, dezembro de 2005. p. 18-29

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOLTER, Regiane. O que é patriarcado? **Politize!**, 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/patriarcado/>. Acesso em 15. Janeiro. 2024.

FRANK CHRICHILL. **D23**, 2023. Disponível em:< <https://d23.com/walt-disney-legend/frank-churchill/>> . Acesso em 06 novembro. 2023.

GONGRA, Amanda. Como a psicologia das cores ajuda a contar uma história. Cinema Rapadura. Disponível em: < <https://cinemacomrapadura.com.br/colunas/547952/fora-de-quadro-02-como-a-psicologia-das-cores-ajuda-a-contar-uma-historia/>>. Acesso em 02 agosto. 2023.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Edição PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1. p. 206-241.

LARRY MOREY. **IMDb**, 2023. Disponível em:< <https://www.imdb.com/name/nm0604392/>>. Acesso em 06 novembro 2023.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. IN: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 4ª edição. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 379-394 (Coleção Campo Imagético).

MARK ANDREWS. **Biografias.es**, 2014. Disponível em: < <https://www.biografias.es/famosos/mark-andrews.html>>. Acesso em 06 novembro 2023.

MILLAN, Camila. **Aladdin, Dumbo e Peter Pan: os longas mais preconceituosos da Disney**. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/aladdin-dumbo-e-peter-pan-os-longas-mais-preconceituosos-da-disneylista/>>. Acesso em 19 de maio.2023.

MOREIRA, Joana. BRENDA CHAPMAN: “Tem que existir história contadas para moças, não tem que ser sempre sobre a princesa”. **Máxima**, 2023. Disponível em: < <https://www.maxima.pt/atual/detalhe/brenda-chapman-tem-de-existir-mais-historias-contadas-para-raparigas-nao-tem-de-ser-sempre-sobre-a-princesa>>. Acesso em 14. Janeiro. 2024.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismael (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1975.p. 437-453.

BRITO, Raphael. Nostalgia: os 20 anos de Mulan. **Universo** 42. Disponível em: <https://u42.com.br/nostalgia-os-20-anos-de-mulan/>. Acesso em 19 de maio.2023.

NOVO LOOK DE PRINCESA DA DISNEY CAUSA IRRITAÇÃO ENTRE OS PAIS. **O Globo**, 10 de maio de 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/novo-look-de-princesa-da-disney-causa-irritacao-entre-pais-16952578>. Acesso em 27 de novembro de 2023.

ORIGENS DA PIXAR: QUANDO SURTIU O ESTÚDIO QUE REVOLUCIONOU A INDÚSTRIA DE ANIMAÇÃO. **Disney+**, 2023. Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/origens-da-pixar-quando-surgiu-o-estudio-que-revolucionou-a-industria-da-animacao>.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **HISTÓRIA**, São Paulo, v.24, n 1, p. 77-98, 2005.

PERCE PEACE. **IMDb**, 2022. Disponível em: < <https://www.imdb.com/name/nm0668998/>>. Disponível em 06 novembro 2023.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUAL, AFINAL, É O FILME MAIS ANTIGO DA DISNEY?. **Rolling Stones**, 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/qual-afinal-e-o-filme-mais-antigo-da-disney/>>. Acesso em 19 maio.2023.

RABENHORST, E.; CAMARGO, R. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 981-1000, 2013.

ROCHA, Cleane Maria Alves. **Jovita Alves Feitosa**: relações de gênero e presença feminina na Guerra contra o Paraguai (1864-1870). Teresina: UFPI, 2011. p. 34-83.

ROZA, Sandra Rita de Cássia. **Quem é Tiana?** [~~manuscrito~~]: construções e representações da primeira princesa negra de animação da Disney. Sandra Rita de Cássia Roza, 2018.

SILVA, Ivana Carolina Santos da. **Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney**. Universidade de Brasília. Departamento de jornalismo, 2016.

SOUZA, Warley. "Semiótica"; **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/redacao/semiotica.htm>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2; jul./dez. 1995, p. 71-99

TONY BANCROFT. **TonyBancroft**, 2023. Disponível em:< <https://tonybancroft.com/bio>>. Acesso em 06 novembro 2023.

VALENTE, DA DISNEY, ESTREIA EM PRIMEIRO NAS BILHETERIAS NORTE-AMERICANAS. **Rolling Stone**, 2012. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/ivalentei-da-disney-estreia-em-primeiro-nas-bilheterias-norte-americanas/>. Acesso em 19 maio.2023.

WALKER, Rebecca. Becoming the Third Wave. **Ms.**, vol. 12, n. 2, p.86-87, jan./fev. 2002.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILFRED JACKSON. **D23**, 2022. Disponível em:< <https://d23.com/walt-disney-legend/wilfred-jackson/>>. Acesso em 06 novembro 2023.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1990.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do feminismo. Blogs de Ciências da Universidade Estadual de Campinas: **Mulheres na filosofia**. 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>.

REZENDE, Milka de Oliveira. "O que é sororidade?"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/o-que-e-sociologia/o-que-e-sororidade.htm>. Acesso em 31 de janeiro de 2024.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO ELETRÔNICA  
DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO NA BASE DE DADOS DA  
BIBLIOTECA**

**1. Identificação do material bibliográfico:**

[ ] Monografia [ x ] TCC Artigo

Outro: \_\_\_\_\_

**2. Identificação do Trabalho Científico:**

Curso de Graduação: HISTÓRIA

Centro:

Autor(a): Lívia Maria de Oliveira Pinheiro

E-mail (opcional): [liviamariaoliv@gmail.com](mailto:liviamariaoliv@gmail.com)

Orientador (a): Profa. Dra. Olívia Candeia Lima Rocha Instituição:

Universidade Federal Do Piauí- UFPI

Membro da banca: Prof. Dra. Carla Silvino de Oliveira

Instituição: Universidade Federal Do Piauí- UFPI

Membro da banca: Prof. Dra. Simone Joaquim Cavalcante

Instituição: Universidade Federal Campus Campina Grande-UFCG

Titulação obtida: Graduação

Data da defesa: 20/02/2024

Título do trabalho: **DE BRANCA DE NEVE A MERIDA: TRANSFORMAÇÕES DO  
ARQUÉTIPO DE PRINCESA EM FILMES DA WALT DISNEY (1937-2012).**

**3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:**

serem publicados: \_\_\_\_\_

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Considerando a portaria nº 360, de 18 de maio de 2022 que dispõe em seu Art. 1º sobre a conversão do acervo acadêmico das instituições de educação superior - IES, pertencentes ao sistema federal de ensino, para o meio digital, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, na base dados da biblioteca, no formato especificado\* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Picos- Piauí

Data: 26/11/2024



Documento assinado digitalmente

LIVIA MARIA DE OLIVEIRA PINHEIRO

Data: 26/11/2024 16:35:22-0300

Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Assinatura do(a) autor(a): \_\_\_\_\_

\* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).