



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – PPGCS**

AÉLTON ALVES DE MELO JÚNIOR

**ERA UMA VEZ A “PRINCESA GUERREIRA”: O DISCURSO E AS
PERFORMANCES DE GÊNERO NOS FILMES DE PRINCESAS DA DISNEY**

Campina Grande, Paraíba
Março de 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – PPGCS

**ERA UMA VEZ A “PRINCESA GUERREIRA”: O DISCURSO E AS
PERFORMANCES DE GÊNERO NOS FILMES DE PRINCESAS DA DISNEY**

Orientadora: Elizabeth Christina de
Andrade Lima

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Universidade Federal de
Campina Grande, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em
Ciências Sociais.

Campina Grande, Paraíba
Março de 2022

AÉLTON ALVES DE MELO JUNIOR

**ERA UMA VEZ A “PRINCESA GUERREIRA”: O DISCURSO E AS
PERFORMANCES DE GÊNERO NOS FILMES DE PRINCESAS DA DISNEY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Elizabeth Christina de Andrade Lima
Orientadora – UFCG

Maíra Fernandes Martins Nunes
Examinadora Externa - UFCG

Ronaldo Laurentino de Sales Júnior
Examinador Interno - UFCG

Campina Grande, Paraíba
Março - 2022



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
POS-GRADUACAO EM CIENCIAS SOCIAIS
Rua Aprigio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900

REGISTRO DE PRESENÇA E ASSINATURAS

ATA DA DEFESA PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE EM CIÊNCIAS SOCIAIS, REALIZADA EM 16 DE MARÇO DE 2022

CANDIDATO: **Aelton Alves de Melo Júnior**. COMISSÃO EXAMINADORA: Elizabeth Christina de Andrade Lima, Doutora, PPGCS/UFCG, Presidente da Comissão e Orientadora; Ronaldo Laurentino de Sales Júnior, Doutor, PPGCS/UFCG, Examinador Interno; Máira Fernandes Martins Nunes, Doutora, UAAM/UFCG, Examinadora Externa. TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: *"ERA UMA VEZ A 'PRINCESA GUERREIRA': o duelo discursivo sobre a representação feminina no filme Frozen da Disney"*. ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Sociologia. HORA DE INÍCIO: 10h00 – LOCAL: **Sala Virtual (Google Meet), em virtude da suspensão de atividades na UFCG decorrente do corona vírus**. Em sessão pública, após exposição de cerca de 45 minutos, a candidata foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo demonstrado suficiência de conhecimento e capacidade de sistematização no tema de sua dissertação, obtendo conceito APROVADA. Face à aprovação, declara o presidente da Comissão achar-se a examinada legalmente habilitada a receber o Grau de Mestre em Ciências Sociais, cabendo a Universidade Federal de Campina Grande, como de direito, providenciar a expedição do Diploma, a que a mesma faz jus. Na forma regulamentar, foi lavrada a presente ata, que é assinada por mim, RINALDO RODRIGUES DA SILVA, e os membros da Comissão Examinadora. Campina Grande, 16 de março de 2022.

Recomendações:

RINALDO RODRIGUES DA SILVA

Secretário

ELIZABETH CHRISTINA DE ANDRADE LIMA, Doutora, PPGCS/UFCG

Presidente da Comissão e Orientadora

RONALDO LAURENTINO DE SALES JÚNIOR, Doutor, PPGCS/UFCG

Examinador Interno

MAÍRA FERNANDES MARTINS NUNES, Doutora, UAAM/UFCG

Examinadora Externa

2 - APROVAÇÃO

2.1. Segue a presente Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato **ABELTON ALVES DE MELO JÚNIOR**, assinada eletronicamente pela Comissão Examinadora acima identificada.

2.2. No caso de examinadores externos que não possuam credenciamento de usuário externo ativo no SEI, para igual assinatura eletrônica, os examinadores internos signatários certificam que os examinadores externos acima identificados participaram da defesa da dissertação e tomaram conhecimento do teor deste documento.



Documento assinado eletronicamente por **ELIZABETH CHRISTINA DE ANDRADE LIMA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 16/03/2022, às 12:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **RONALDO LAURENTINO DE SALES JUNIOR, PROFESSOR 3 GRAU**, em 16/03/2022, às 12:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **RINALDO RODRIGUES DA SILVA, SECRETÁRIO (A)**, em 16/03/2022, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **MAIRA FERNANDES MARTINS NUNES, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 16/03/2022, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aelton Alves de Melo Junior, Usuário Externo**, em 17/03/2022, às 08:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **2178248** e o código CRC **8DD8308D**.

M636e Melo Júnior, Aélton Alves de.

Era uma vez a “princesa guerreira”: o discurso e as performances de gênero nos filmes de princesas da Disney / Aélton Alves de Melo Júnior. – Campina Grande, 2022.

82 f.: il. color.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2022.

"Orientação: Prof.^a Dr.^a Elizabeth Christina de Andrade Lima".
Referências.

1. Literatura Comparada. 2. Disney. 3. Princesas. 4. Análise do Discurso. 5. Gênero e Performance. 6. Feminismo. I. Lima, Elizabeth Christina de Andrade. II. Título.

CDU 82.091(043)

AGRADECIMENTOS

Trilhar minha formação acadêmica no mestrado só foi possível com a ajuda incondicional de minha família. Assim é para eles que vão meus principais agradecimentos, em especial aos meus pais, pois sempre apoiaram meus sonhos.

Agradeço também aos meus amigos Luna, Thaís, Daura, Felipe e Edjane pelas ajudas diretas e indiretas durante essa jornada de dois anos.

Agradeço em especial ao meu companheiro Gerffeson, por sempre me apoiar e enfrentar as dificuldades da vida ao meu lado.

Não poderia deixar de agradecer à minha orientadora Elizabeth Christina de Andrade Lima, a quem chamamos carinhosamente de Bebete. Obrigado por ter acreditado em minha temática e ter trilhado esse período comigo.

À minha ex-professora e colega, Maíra Nunes, que tem acompanhado meus passos como pesquisador desde a graduação, e sendo uma inspiração para mim.

Ao professor Ronaldo Laurentino, que ao participar de minhas bancas de qualificação contribuiu brilhantemente para o direcionamento ideal da pesquisa.

E ainda agradeço a todo o corpo discente e docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, por colaborarem, de formas diversas, para minha formação.

RESUMO

Baseando-se em histórias do gênero "conto de fadas", o conglomerado midiático *Disney*, tem lançado filmes de animação protagonizados por princesas desde 1939 até a contemporaneidade. Isso gerou o que se denomina "tradição fílmica de princesas da *Disney*". Partindo dessa noção, se pressupõe que existem duas categorias discursivas de princesas: as "princesas em perigo" e as "princesas guerreiras", essa última tendo irrompido durante os anos de 1990. Sobre esta base, a pesquisa investiga e analisa como se estrutura a formação discursiva da categoria "princesas guerreiras". Buscando identificar que fatores sociológicos estimulou a irrupção dessa discursividade. Para a investigação adota-se o arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso (AD) de vertente francesa. Em destaque os conceitos que se complementam: formação discursiva, memória discursiva, interdiscursividade, acontecimento discursivo, intericonicidade e audiovisuais. Com tais conceitos, compreende-se quais discursos e performances de gênero são publicados pelos corpos das protagonistas princesas, e como contribuem com imaginários e discursos sobre gênero e sexualidade. E na busca por fenômenos sociológicos, envoltos da discursividade de princesas "empoderadas", encontra-se no feminismo neoliberal (um feminismo à serviço do sistema capitalista neoliberal), no feminismo da mercadoria e nos discursos *girl power*, respostas de como se estrutura a formação discursiva de uma princesa que não precisa de uma figura masculina a protegendo, pois ela é ativa em sua própria narrativa.

Keywords: Disney; Princesas; Análise do Discurso; Gênero e performance; Feminismo.

ABSTRACT

Based on stories in the "fairy tale" genre, the Disney media conglomerate, released animated films starring princesses from 1939 to the present day. This spawned what is called "Disney princess movie tradition". Based on this notion, the existence of two discursive categories of princesses is presupposes: the "princesses in danger" and the "war princesses", the latter having erupted during the 1990s. On this basis, the present research will investigate how the discursive formation of the "warrior princess" category is structured. Seeking to identify which sociological factors stimulated the irruption of this discursivity. For the investigation, the theoretical-methodological framework of French Discourse Analysis (AD) is adopted. The concepts that complement each other are highlighted: discursive formation, discursive memory, interdiscursiveness, discursive event, intericonicity and audiovisualities. With such concepts, it is understood which gender discourses and performances are published by the bodies of the princess protagonists, and how they contribute with imaginaries and discourses about gender and sexuality. And in the search for sociological phenomena involved in the discursivity of "empowered" princesses, neoliberal feminism (a feminism at the service of the neoliberal capitalist system), commodity feminism and girl power discourses, answers to how discursive formation is structured of a princess who does not need a male figure to protect her, as she is active in her own narrative.

Keywords: Disney; Princesses; Speech analysis; Gender and performance; Feminism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Página do artbook oficial de Frozen.....	32
Imagem 02: Frame dos curtas de Walt Disney.....	39
Imagem 03: Exemplos de produtos da Disney.....	91
Imagem 04: Exemplos de produtos da marca Virginia Slims.....	93
Imagem 05: Exemplos de peça publicitária da Dove.....	93
Imagem 06: Cena do curta "Alice's Wonderland".....	105
Imagem 07: Cena do filme A Branca de Neve.....	110
Imagem 08: Cena do filme Cinderela.....	113
Imagem 09: Cena do filme A Bela Adormecida.....	115
Imagem 10: Cena do filme A Pequena Sereia.....	118
Imagem 11: Uniforme militar	119
Imagem 12: Cena do filme A Bela e a Fera.....	120
Imagem 13: Cena do filme Aladdin.....	124
Imagem 14: Cena do filme Pocahontas.....	125
Imagem 15: Cena do filme Mulan.....	127
Imagem 16: Cena do filme A Princesa e o Sapo.....	130
Imagem 17: Cena do filme Enrolados.....	131
Imagem 18: Cena do filme Valente.....	133
Imagem 19: Cena de Xena e A Mulher Maravilhas	134
Imagem 20: Cena do filme Frozen.....	136
Imagem 21: Imagem de Merida e sua mãe	137
Imagem 22: Cena do filme Moana.....	138
Imagem 23: Cena do Filme Raya, e o último dragão.....	140
Imagem 24: Sequência de Frozen	172
Imagem 25: Vilãs da Disney	174
Imagem 26: Sequência de Frozen	176
Imagem 27: Sequência de Frozen	177
Imagem 28: Sequência de Frozen	179
Imagem 29: Sequência de Frozen	181
Imagem 30: Sequência de Frozen	182
Imagem 31: Sequência de Frozen	183
Imagem 32: Sequência de Frozen	184
Imagem 33: Sequência de Frozen	185

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I - PANORAMA TEÓRICO-METODOLÓGICO	19
1.1 A Análise do Discurso (AD)	20
1.1.1 Conceitos chaves	24
1.1.2 Intericonicidade e audiovisualidades	27
1.1.3 Duelo Discursivo.....	33
1.2 Mídia, recepção e discurso	35
1.2.1 A indústria cultural	38
1.2.2 Os Estudos Culturais	41
1.2.3 Os meios e as mediações	46
II. DA FORMAÇÃO DISCURSIVA DAS “PRINCESAS GUERREIRAS”	50
2.1 Governamentalidade neoliberal: o “homem empresarial”	52
2.1.1 Feminismo e Neoliberalismo Progressista	58
2.2 Entendendo o Feminismo neoliberal	66
2.2.1 Um breve panorama histórico do feminismo	66
2.2.2 A mulher empresarial: empoderamento e feminismo individual	74
2.2.3 Como o feminismo neoliberal ganha força popular?	82
III. A DISNEY E A TRADIÇÃO FÍLMICA DE PRINCESAS	95
3.1 A Disney e a Indústria Cultural	96
3.1.1 O Disney e a Disney	97
3.1.2 As eras da Disney e a tradição de princesas	108
3.2 O duelo discursivo na tradição fílmica de princesas	141
3.2.1 Princesas, gênero e performance	142
3.2.2 Categorizando as princesas	153
IV. ANALISANDO DISCURSIVAMENTE AS PROTAGONISTAS DO FILME FROZEN (2013)	167
4.1 Considerações breves sobre o filme Frozen	169
4.2 Analisando o discurso nas protagonistas de Frozen	171
CONCLUSÃO	186
REFERÊNCIAS	192
FILMOGRAFIA	199

INTRODUÇÃO

“Era uma vez...”, é com estas palavras que normalmente se iniciam as histórias do gênero “contos de fadas”¹. Essas histórias atravessaram gerações, e ainda hoje continuam repassando, através de narrativas lúdicas, ensinamentos sociais. Tais contos sobreviveram ao tempo, através das vastas adaptações literárias e audiovisuais, nas quais se destacam as adaptações produzidas pelos estúdios de animação da *Disney*.

A *Disney* é perscrutora em adaptar “contos de fadas”, moldar o imaginário coletivo do gênero, dando um caráter mais lúdico e infantil aos contos clássicos – que originalmente eram sombrios e impróprios para menores.

Podemos encontrar tais adaptações, por exemplo, nos filmes: **Branca de Neve** (1937), **Cinderela** (1950) e **A Pequena Sereia** (1989) ou até mesmo no século XXI no filme **Frozen** de 2013, e tantos outros filmes que formam o que chamaremos de “tradição fílmica de princesas”.

Apesar de possuir notório caráter mercadológico, tais filmes são bens culturais, são demarcados por construções sociais de sua época. Logo, estas obras representam um determinado ambiente sociocultural. Normalmente protagonizados por personagens femininas, os filmes em que se encontram as princesas da *Disney*, carregam símbolos, estereótipos, arquétipos e discursos de gênero sob determinado viés cultural, pois, comporta uma temporalidade, isto é, são obras que representam uma época, valores sociais e uma dada moralidade.

Até metade da década de 1990, suas princesas eram mulheres em perigo sendo resgatadas de vidas infelizes por heroicos príncipes, ou este sendo a solução de seus infortúnios. Essa era uma representação estereotípica feminina envolta de amarras patriarcais, na qual se destacam discursos sobre o trabalho doméstico feminino e a felicidade da mulher a partir do casamento.

¹ Os chamados “contos de fadas” tiveram suas origens na tradição oral de grupos sociais menos favorecidos, e ao passarem por diferentes culturas, sofreram processos de adaptação (linguísticos e culturais), a ponto de atribuímos sua maior disseminação quando autores como os Irmãos Grimm e Charles Perrault, catalogaram tais histórias e deram a elas visibilidade em classes mais altas da sociedade (por volta do século XVII).

Com as mudanças sociais advindas de movimentos de resistência, como o movimento feminista, é possível observar que a partir da segunda metade da década de 90, irrompe-se o discurso de um novo tipo de princesa, que chamaremos de “princesas guerreiras”. Esse perfil de princesa se apresenta como uma resistência ao hegemônico discurso de princesas frágeis e indefesas, que chamaremos de “princesas em perigo”.

A discursividade “guerreira” – percebida em algumas protagonistas das obras que formam a tradição fílmica de princesas –, são personagens que representam mulheres ativas, que não esperam serem salvas e que lutam em prol de seus objetivos individuais.

Quando comparamos essas duas categorias de princesas observa-se que elas formam um “duelo discursivo”. Pois as ações, as posturas, os desejos e as performances de feminilidade, apresentadas por essas personagens, se contrapõem, nos oferecendo a possibilidade de realizar a leitura de duelo. Pois duas discursividades distintas estão sendo emitidas em uma mesma arena de emissão.

Podemos traçar, assim, que este duelo discursivo é travado tendo em vista: discursos de empoderamento feminino (advindo de pautas feministas e discursos pós-feministas), em contraponto ao, ainda, hegemônico discurso patriarcal (mulher recatada, casamento como finalidade para felicidade feminina, doçura e passividade feminina).

Assim, é com base nessa dualidade discursiva de princesas, que nossa problemática de pesquisa se forma. Nosso objetivo geral é: investigar como se estrutura a formação discursiva da categoria “princesa guerreira”. Em objetivos específicos, iremos estudar: como se dá o “duelo discurso” nessa tradição fílmica? O que essas personagens representam enquanto mulheres? E que fatores sociais impulsionaram a discursividade guerreira nestes produtos culturais? Tais questionamentos não serão respondidos em ordem, mas apareceram de forma difusa nos debatidos durante o corpo da pesquisa.

Como estamos estudando o discurso, adotamos para nossa pesquisa, a metodologia da Análise do Discurso de vertente francesa, nos baseando nos autores: Jean Jaques Courtine (2013), Cleudemar Fernandes (2013), Helena Brandão (2012; 2006), Eni Orlandi (2020), Tânia Souza (2001; 1997), Maria do Rosário Gregolin (2007) e Nilton Milanez (2011, 2012, 2013). Este método,

teoriza que o surgimento de um novo discurso não descontinua a discursividade anterior. O que ocorre é um processo de duelo discursivo, de negociação de sentidos. E quando essas duas discursividades ocorrem ao mesmo tempo, há um processo que chamamos de “duelo discursivo”, que é o quando há negociação de sentidos entre discursividades que se anulam.

Assim, percebe-se que em paralelo a categoria “princesa guerreira”, a discursividade anterior, de “princesa em perigo”, continua aparecendo em algumas outras produções, como é o caso do filme **Frozen** (2013). Essa obra, é protagonizada por duas princesas – Elsa e Anna –, de modo que, superficialmente, percebemos que cada uma delas se encaixa numa das nossas categorias de princesas.

A personagem Elsa representa uma mulher forte, que toma atitudes sozinha, que busca se libertar de amarras sociais impostas. E a personagem Anna traz a discursividade mais clássica de uma princesa, isto é, inocência, doçura, desejo por um par ideal masculino, e que está em concordância com muitas construções sociais patriarcais das personagens do tipo “princesas em perigo”.

E por trazer essa dualidade dentro de uma mesma obra, que iremos, ao fim de nossa pesquisa, analisar discursivamente essas duas personagens dentro da narrativa do filme.

É com essa base introdutória que nossa pesquisa se estrutura. Para realizar nosso estudo sobre o “duelo discursivo”, discorreremos, ao longo de nosso primeiro capítulo sobre as teorias do método de Análise do Discurso (AD) francesa. Tal metodologia permite compreender os discursos além do que está em tela, nos possibilitando observar a formação discursiva, o discurso em temporalidades sócio-históricas, além de seu viés ideológico. Para tal, acionamos os conceitos de: formação discursiva, acontecimento discursivo, interdiscursividade e principalmente as noções de memória discursiva e intericonicidade.

Ainda no primeiro capítulo, em uma segunda sessão, situamos teoricamente nossa pesquisa dentro dos Estudos Culturais. E ainda explanamos a perspectiva sobre mídia e indústria cultural que adotamos, que em resumo pode ser compreendida a partir da visão de que a mídia não é manipuladora, pois, o sujeito telespectador é um ser ativo, que dialoga com as mídias de massa,

que absorve o que lhe convém e interpreta as mensagens conforme sua construção social. Logo, reconhecemos que a mídia pode sim atravessar o sujeito, mas não de forma totalitária, mas, colaborando, sendo uma das mais variadas engrenagens presentes nos processos de formação sociocultural dos sujeitos.

Tendo em vista nosso objetivo geral em nosso segundo capítulo, discorreremos como a *Disney* construiu a “tradição de fílmica de princesas”. Para iniciar nossa escrita apresentamos a *Disney* enquanto agente sociocultural midiático e historiamos a empresa e o seu criador, observando as eras e as produções de animação por ela lançadas, em destaque os filmes de princesas.

Em um segundo momento, a partir da observação dos discursos publicados por cada personagem da tradição fílmica, discorreremos sobre gênero e performance de gênero. Observando, assim, que os corpos digitais (ou imaginados) dessas mulheres, oferecem determinadas construções de “ser mulher”.

Com base neste debate, buscamos categorizar as principais características das princesas, construindo quadros de perfis e discorrendo os que a fazem ser “guerreiras” ou “em perigo”.

Com a observação da irrupção discursiva da categoria de “princesa guerreira”, em uma interpretação otimista, poderíamos afirmar que a *Disney* vem promovendo o chamado “empoderamento feminino”, promovendo ideais “*girl power*”. Mas os filmes com personagens guerreiras, convêm salientar, não são filmes feministas, ou melhor, não divulgam o movimento e nem tampouco são obras de militância.

Logo o entendimento raso de que a *Disney* promove o empoderamento, está carregado de inúmeras perguntas, tendo em vista o tipo de empresa por trás destes produtos culturais. Afinal, a *Disney* busca o lucro, o ganho de capital, tal como tantas outras empresas do ramo. Logo, adotar posicionamentos ditos feministas, não corroboram com o espírito capitalista, na qual o conglomerado de mídias está incluso. Mas se analisarmos o capitalismo sob o viés neoliberal progressista, talvez tenhamos uma outra visão.

E é com a observação acima que iniciamos o debate em nosso terceiro capítulo. Na qual buscamos aprofundar nosso estudo, ao dedicarmo-nos em

analisar alguns fatores socioculturais que estruturam a formação discursiva da categoria “princesa guerreira.

Algumas reflexões teóricas nos induzem a perceber que este discurso foi impulsionado por perspectivas neoliberais progressistas, nas quais os discursos e/ou pautas feministas são cooptados por ideais capitalistas. Alguns autores, como Rebecca Hains (2007; 2012), Andi Zeisler (2016) e Hamlin e Peters (2018), afirmam que o guarda-chuva do feminismo neoliberal, por exemplo, possibilitou a representação midiática de mulheres que buscam liberdade, que lutam e são ativas em suas próprias narrativas.

E, finalmente, em nosso quarto capítulo, como já mencionado, analisamos discursivamente o filme *Frozen* (2013). A finalidade desse capítulo é observar como os discursos das duas categorias de princesas funcionam na prática fílmica. Seguindo a narrativa da obra, analisamos os discursos sobre feminilidade que as protagonistas exprimem, observando suas ações, suas performances de gênero, seus sonhos e objetivos, e suas posturas frente às figuras masculinas.

Para essa análise acionamos os conceitos de formação discursiva, memória discursiva e interdiscursividade, da Análise do Discurso, para observar como as protagonistas de *Frozen* resgatam ou continuam os discursos de outras princesas da tradição fílmica. E a noção de intericonicidade, para analisar os aspectos discursivos imagéticos da obra.

E, por fim, nas considerações finais, apresentamos os principais resultados a que chegamos com o estudo em tela, esperando que esse texto sirva à curiosidade acadêmica e que ele seja uma motivação para estudos futuros que aprofundem e dialoguem com as principais análises e reflexões aqui realizadas.

I - PANORAMA TEÓRICO-METODOLÓGICO

Antes de mais nada é importante frisar que esta pesquisa é uma continuação de minha monografia de conclusão do curso de Comunicação Social, na qual analisei as continuidades e descontinuidades discursivas, aos longos dos anos, no modo de representar o feminino na tradição fílmica de “princesas da *Disney*”. Um dos pontos de conclusão foi a identificação da presença de duas discursividades distintas sobre o feminino, duelando nos filmes mais recentes. E é justamente com foco nesta tensão discursiva que nos debruçamos nas próximas páginas, buscando compreender como se deu essa tensão a partir de uma perspectiva sociológica.

Em um primeiro momento, é possível tomar as duas discursividades como referentes a duas posições: uma de caráter patriarcal e outra de teor feminista. Mas é importante deixar claro que, em nenhum momento apontaremos que os filmes de princesas da *Disney* se tornaram feministas. O que se percebe é a localização desse embate discursivo em um contexto de efervescência de debates feministas.

Assim, se faz necessário antecipar que quando fazemos menção a tensão discursiva, estamos nos referindo à duelo de discursos que se opõem, que são fruto de lugares opostos. Mas, também, estamos sugerindo um ambiente de negociações, de diálogos entre posições discursivas distintas. Logo não tomaremos o discurso como fechado em si, unilateral. Pois, apesar de haver hegemonias discursivas, há também a presença das resistências, do não dito, e das transversalidades discursivas.

Desenvolvemos o debate da tensão discursiva através das categorias de perfis de princesas que chamaremos de: “**princesas guerreira**” e “**princesas em perigo**”. A primeira está inscrita num ideal feminino de indivíduo ativo, que toma a frente de decisões, individual, *girl power*, empoderador. E o segundo perfil está envolto de noções de passividade feminina, necessidade de salvamento (pelo príncipe), e ligado a princípios patriarcais. Mas, por hora, deixemos para desenvolvermos melhor estas duas categorias em nosso segundo capítulo.

Apesar de estudarmos o duelo discursivo de duas formações discursivas de princesas, não é nosso intento analisar a fundo todos os 14 filmes que

constituem a tradição fílmica de princesas, mas faremos um esforço final (em nosso último capítulo) para analisar o filme *Frozen* (2013), ou mais precisamente, as protagonistas deste longa de animação, Anna e Elsa, observando como estas duas personagens se enquadram nos perfis da categoria “guerreira” e “em perigo”. Tomando, assim, como base de análise os aspectos narrativos, imagéticos e sonoros da obra – não separadamente, mas um complementando o outro.

Deste modo, para as análises que se sucederam ao longo do texto, escolhemos a metodologia da Análise do Discurso (AD) de vertente francesa, pela qual acionamos, por base, os conceitos de: acontecimentos discursivo, interdiscursividade e principalmente as noções de memória discursiva e intericonicidade.

1.1 A Análise do Discurso (AD)

Para a construção teórica da Análise do Discurso, nossa base advém dos conceitos do chamado pai da Análise do Discurso, Michel Pêcheux, mas estudaremos estes conceitos a partir de autores brasileiros, como: Cleudemar Fernandes (2013), Helena Brandão (2012; 2006), Eni Orlandi (2020), Tânia Souza (2001; 1997), Maria do Rosário Gregolin (2007). Acionamos ainda os conceitos de: intericonicidade de Jean-Jaques Courtine (2013), e audiovisuais de Nilton Milanez (2011, 2012, 2013), uma vez que estudaremos o discurso em obras fílmicas. Além de convocarmos Michel Foucault (2008) e suas contribuições para o campo da análise do discurso.

Helena Brandão (2012) formula que a escola francesa da Análise do discurso, surgida por volta da década de 60-70, na França, tem por base uma tradição europeia de realizar estudos a partir da história. Mas a Análise do Discurso não toma só a história como disciplina, pois possui caráter interdisciplinar, mantendo relação com três disciplinas: a linguística, o materialismo histórico (marxismo) e a psicanálise.

Na Análise do Discurso (AD) o discurso não é tomado só em sua materialidade linguística, apesar de também precisar desta base para existir como materialidade, mas entende-se que o discurso é exterior a língua, tem sua existência no social, no histórico e no ideológico. Logo, podemos afirmar que é

no estudo desses pontos que podemos encontrar os vestígios da “origem” de um discurso. Contudo o discurso não possui uma origem linear ou dada, logo o que se busca nos estudos da Análise do Discurso não é a origem em si, mas a formação, os processos que estão envolvidos para um dado discurso ser o que é.

Na Análise do Discurso chama-se de “**enunciado**” a forma de se comunicar seja verbal ou não-verbal. O enunciado caracteriza uma “posição ideológica no ato de enunciar e que integra a enunciação, lugar sócio-histórico-ideológico de onde os sujeitos dizem e que marcam o momento e o ato de dizer” (FERNANDES, 2013, p.19).

Com Cleudemar Fernandes (2013) compreendemos que o discurso está em constante movimento, sofrendo transformações, acompanhando as mudanças sociais e políticas. Por exemplo, o sentido de um enunciado ou de uma palavra muda, é interpretado, ganha novos significados conforme o contexto social, histórico, cultural e político na qual ocorre a emissão, pois “os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução” (FERNANDES, 2013, p.14).

Seguindo o caminho de Foucault, na obra “Arqueologia do Saber” (2008), compreendemos o enunciado como o “átomo do discurso”; ou seja,

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2008, p.98)

Em outras palavras, o enunciado não é um ato de fala ou uma frase, não é um ato material, mas “trata-se da operação efetuada (...) pelo que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado (FOUCAULT *apud* FERNANDES, 2013, s/p).

Courtine (2013), sob perspectiva foucaultiana, atualiza a compreensão da noção enunciado, essa indo além da análise semântica ou textual, pois o enunciado possui, também, propriedades não linguísticas, e que são propriamente discursivas e históricas. Assim ele formula que o enunciado “é muito mais que texto. É um fragmento de história” (COURTINE, 2013, s/p), com isso compreende-se que as linguagens imagéticas, iconográficas e audiovisuais, por exemplo, também fazem parte de todo um arcabouço discursivo, bem como SOUZA (1997) reforça na seguinte passagem:

No cinema, por exemplo, há elementos de imagem que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmara (quase sempre associado à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luzes, etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas) que atribuem ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade. (*Ibidem*, p. 05)

Não tendo uma forma fixa, imutável, o enunciado e seus discursos estão sempre relacionados com outros, pois “não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis” (ORLANDI, 2020, p.37). Esse ponto destacado pelo citado autor, dialoga com o pensamento foucaultiano de que o discurso deve ser compreendido como formado por elementos diversos interligados, “um sistema de relação entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias” (BRANDÃO, 2012, p.32), e que juntos caracterizam a chamada “Formação Discursiva”.

No caso em que se puder descrever entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção que se trata de uma formação discursiva (...). (FOUCAULT, 2008, p.43)

Para Foucault (2008) analisar uma formação discursiva consiste em ler os enunciados que lhe atravessam, pois o discurso é na verdade uma família, ou

melhor, uma grande constelação de enunciados. Enunciados semelhantes, partindo de uma regularidade sucessiva de discursos num espaço comum, constituem uma formação discursiva.

Partindo para uma perspectiva, digamos, mais marxista, a qual as bases teóricas da AD nos parecem seguir, todo discurso é demarcado por uma ideologia, e o estudo da Formação Discursiva revela as formações ideológicas que integram o discurso, pois a Formação Discursiva é heterogênea e historicamente definida, isto é, além de ser atravessada por diferentes discursos, uma Formação Discursiva é determinada por uma época e pelo espaço social a qual é produzida. E ainda:

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade uma situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação excluem (FOUCAULT *apud* FERNANDES, 2013, s/p)

A ideologia na Análise do Discurso tornou-se um dos pontos teóricos mais importantes, na qual buscou-se em Althusser e Foucault, a fonte basal para a elaboração de alguns de seus conceitos. Com Althusser em aparelhos ideológicos do Estado extrai-se o conceito de “formação ideológica”. E com a obra “Arqueologia do Saber” de Foucault, Brandão (2012) nos diz, é que Pêcheux extrai o conceito de “formação discursiva”.

Foi Michel Pêcheux que por primeiro tentou adaptar a noção de “formação discursiva” à análise das formas materiais da ideologia tais como elas se manifestam nos discursos. E eu lhe segui os passos fazendo a transferência, a mais sistemática possível, das noções da obra *A arqueologia do Saber* - enunciado, redes de formulações, memória discursiva... - à análise linguística dos discursos (COURTINE, 2013, s/p)

Brandão assevera que os “discursos são governados por formações discursivas” (2012, p. 47), ou seja, ela está querendo dizer que são as formações discursivas, pertencentes à determinadas formações ideológicas, as responsáveis pelo sentido de um enunciado e seu discurso, e determinam o que cabe ou não ser dito em um dado espaço e tempo, ou seja, é um filtro do dizeres

do sujeito; a ideologia impacta o discurso e este impacta nos sujeitos que produzem e/ou reproduzem os sentidos.

Com base nos autores citados, compreendemos na formação discursiva o campo pela qual as ideologias discursivas, ganham materialidade. E assim temos os diferentes agrupamentos discursivos: capitalista, marxista, feminista, patriarcal, religiosos etc. E estes diferentes discursos possuem sentido a depender no seu local de emissão, ou melhor, um mesmo enunciado pode obter diferentes sentidos. Nessa perspectiva, um mesmo discurso pode abarcar várias formações discursivas, não há linearidade total.

Com o exposto devemos compreender o enunciado a partir de sua função enunciativa, ou seja, ele deve ser analisado dentro de uma ação comunicativa, no contexto que é emitido, pois o seu sentido é, também, extralinguístico.

1.1.1 Conceitos chaves

Quando fazemos menção ao termo “discurso” não nos referimos somente a sua materialidade oral ou escrita, mas também imagética, não-verbal, como as imagens, as pinturas e as fotografias, bem como a imagem em movimento que de forma híbrida, unem o verbal com o não-verbal, como o cinema ou a televisão. Essa perspectiva contribuiu para expansão dos objetos de estudo da Análise do Discurso – como veremos logo mais –, pois estas linguagens também possuem um discurso, exprimem uma ideologia e estão marcadas por uma determinada formação discursiva, ou melhor, estão inseridas numa temporalidade social e histórica.

Selecionamos aqui, neste tópico, alguns conceitos da escola de estudo em análise do discurso que dialogam com a perspectiva de análise que buscamos desenvolver.

Dando sequência a nossa apresentação teórica da Análise do Discurso, partindo do conceito de Formação Discursiva, se encontra outro conceito que destacamos, a “**interdiscursividade**”, que nada mais é do que o “entrelaçamento de diferentes discursos, oriundos de diferentes momentos na história e de diferentes lugares sociais” (FERNANDES, 2013, s/p). Como já mencionado, o discurso nunca é singular, fechado em si, e nem único, pois está

sempre em interação com outros já produzidos, ou que estão em produção, ou mesmo os que poderão ser produzidos (discursos imaginados).

Nessa relação interdiscursiva elaboram-se “jogos de verdades”, isto é, a disputa entre sentidos e posições ideológicas, sociais, culturais e/ou políticas (BRANDÃO, 2006), nenhum dizer é absoluto, apesar de haver discursos hegemônicos. O discurso logo também está inserido nas engrenagens dos processos de relações de poder na sociedade.

Com Foucault (2008) compreendemos que o (s) sujeito (os), formam pilares responsáveis pelas quais o discurso ganha “materialidade”, pois o sujeito reverbera o discurso, o faz circular através dos mais derivados suportes (linguísticos, imagéticos, midiáticos etc.). Além de ser através do sujeito (e sociedade) que os significados são produzidos, repassados, interpretados e transformados em processos de duelos discursivos e relações de poder, ou seja;

[...] o interdiscurso enquanto discurso-transverso atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria prima na qual o sujeito se constitui como sujeito falante. (...) Assim, podemos dizer que há sempre um ‘já lá’, que pode ser apreendido por meio do interdiscurso. (PÊCHEUX *apud* MILANEZ, 2013, p. 345)

Tanto na perspectiva de Pêcheux e Foucault, há a compreensão que o sujeito é socialmente construído, constituído por fatores externos. O dizer de um sujeito é atravessado por diferentes enunciados, ele não diz o que bem quer, mas enuncia conforme as regularidades e formações discursivas a qual há o processo de comunicação, pois são essas regularidades que fazem o enunciado ter sentido.

A forma-sujeito histórica que corresponde à dá sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos de assujeitamento (ORLANDI, 2020, p. 50)

Para entender o sentido de um discurso é preciso identificar as imagens, as vozes, os ecos e os atravessamentos discursivos que constituem a formação discursiva. Neste contexto está inserido um outro conceito da Análise do

Discurso, e que é de bastante interesse em nossa pesquisa, denominado por Courtine (2013) de “**memória discursiva**”.

Fernandes (2013) nos explica que essa memória não é no sentido de lembranças do passado, mas são um eco, uma memória coletiva. “Trata-se de acontecimentos exteriores e anteriores ao texto, e de uma interdiscursividade, refletindo materialidade que intervêm na sua construção” (*Ibidem*, s/p). Ou seja, é a memória discursiva a responsável por fazer circular as formações discursivas anteriores, é a partir dela que a arena de duelo entre enunciados acontece, e assim discursos já emitidos voltam a aparecer, podendo ser rejeitados, transformados ou continuados. É uma memória inscrita na história (BRANDÃO, 2012).

Helena Brandão (2012), referenciando o linguista francês Jean-Jacques Courtine, afirma que uma formação discursiva é caracterizada pelos “efeitos de memória”, e estes efeitos geram saberes e sentidos que estão envolvidos numa espécie de tradição cultural transmitida entre as gerações.

Um outro conceito da Análise do Discurso que precisamos destacar, antes de desenvolvermos ainda mais este presente debate teórico, é o de “**acontecimento discursivo**”, que é quando um enunciado surge no lugar de outro, mas sem ocasionar uma total ruptura do discurso anterior (FERNANDES, 2013), ou seja, são as continuidades ou as rupturas/descontinuidades discursivas que caracterizam um acontecimento discurso. Compreendemos, assim, que quando a memória discursiva é desestabilizada, e irrompe-se uma nova discursividade, representa o nascimento de um acontecimento.

Essa nova discursividade ativa outros discursos, outras memórias, ou seja, é consequência de um acontecimento histórico “que passa a ser discursivizado no ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória” (CAZARIN e RASIA, 2014, p. 194)

Foucault propõe entender os acontecimentos discursivos que possibilitam o estabelecimento e a cristalização de certos objetos em nossa cultura. [...] Constitui-se, assim, o projeto de uma descrição dos acontecimentos discursivos, como um conjunto finito e efetivamente limitado das sequências que tenham sido formuladas, compreendendo o enunciado em sua singularidade de acontecimento, em sua irrupção histórica [...] (GREGOLIN, 2004, p. 88).

O novo discurso irrompido, não descontinua o anterior, na verdade podem interagir ou formar duelos discursivos, pois o discurso não é algo linear, que segue um padrão, há sempre continuidades e descontinuidades discursivas “cujas unidades obedecem a regularidades, cujos sentidos são incompletamente alcançados” (FERNANDES, 2013, p. 41).

Para exemplificar, podemos antecipar rapidamente um dos debates do nosso recorte de estudo que é a tradição fílmica de princesas da *Disney*. Neste grupo de filmes, a discursividade representativa de feminilidade, nas protagonistas princesas, inicia-se atrelada à alguns princípios patriarcais, como o trabalho doméstico feminino, a felicidade a partir do casamento, a delicadeza e a passividade feminina. Há o rompimento dessa regularidade discursiva quando em 1995, em um outro contexto sócio-político-cultural, irrompe-se na tradição fílmica de princesas, a discursividade de força feminina, de princesa solteira, e de felicidade atrelada aos feitos heroicos realizados pelas protagonistas. Nasce o discurso do que chamamos de “princesas guerreiras”.

Contudo, essa nova discursividade não interrompe totalmente a anterior, observa-se que, posteriormente à esta irrupção, instaura-se nos filmes posteriores tensões discursivas nas narrativas do feminino, um duelo travado por negociações de sentidos entre uma memória e uma atualidade (entre a presença discursiva das pautas e reivindicações feministas, com os hegemônicos e enraizados discursos patriarcais), mas esse será assunto para outra sessão em nossa pesquisa.

1.1.2 Intericonicidade e audiovisualidades

Como já dito, analisamos o duelo discursivo nos modos de representar o feminino nas obras que formam a “tradição fílmica de princesas da *Disney*”, mas dando destaque ao filme **Frozen** (2013). Assim, para o tratamento e estudo do discurso em uma obra audiovisual, algumas outras noções teórico-metodológicas da Análise do Discurso se tornam necessárias.

Courtine (2013) no livro-entrevista “Decifrar o corpo – pensando com Foucault”, defende que o discurso em Foucault “tanto pode ser um fragmento da imagem quanto uma centelha da linguagem” (s/p). E com essa perspectiva o

autor apresenta a conceito de “**intericonicidade**”, que consiste na noção de que as imagens também fazem parte dos processos discursivos.

Este conceito irá estender conceitos basais dos estudos em Análise do Discurso para novos caminhos, de modo que

(...) Courtine deixará claro que quer fazer a arqueologia do imaginário humano (MILANEZ, 2009; COURTINE, 2011) e, para isso, retoma e reforça o lugar do conceito de enunciado para Foucault, repetindo-o agora não mais para as análises linguísticas que marcaram seus trabalhos anteriores, mas para evidenciar o caráter não verbal que o enunciado propõe como ferramenta, podendo ser utilizada para analisar imagens, fato que havia escapado a ele e a seu grupo nos anos 1980, de tão embevecidos que estavam pelas marcas formais do discurso linguístico. (MILANEZ, 2013, p. 346)

Este conceito é desenvolvido junto as noções de interdiscursividade e de memória coletiva, aprofundando os panoramas de estudos da Análise do Discurso:

(...) pareceu-me que, se o projeto de uma análise dos discursos que devolve à discursividade sua densidade histórica devesse ser perseguido, ele não poderia fazer economia da análise de representações feitas de discursos, de imagens e de práticas (...) Tive a sensação, portanto, que analisar discursos não podia mais se limitar a caracterizar um corpus a diferentes níveis de funcionamento linguístico, mas pensar e a descrever a maneira com qual se entrecruzam - na materialidade do arquivo quanto no suporte "psíquico" das memórias individuais e coletivas - regimes de práticas, séries de enunciados, redes de imagens. (COURTINE, 2013, s/p)

Antecipamos este pensamento de Courtine desde o começo deste capítulo, de que as imagens circulam na sociedade, tal como a linguagem verbal, pois as imagens estão inseridas em redes de memórias visuais, num processo tal qual a noção de interdiscurso. Diferentes imagens se aglutinam em regularidades discursivas, fazendo parte de um conjunto de pensamentos, de saberes e de poderes comuns à um grupo social ou à uma temporalidade.

Deste modo, a noção de intericonicidade relaciona que as imagens se conectam a outras séries de imagens, ou, à uma cultura de imagens. Imagens podem ser de memórias coletivas e exteriores ao sujeito: imagens vistas, repassadas ou imaginadas. Quanto as imagens interiores do sujeito, ou seja,

aquelas que o indivíduo obtém a partir de suas cargas sócio-histórico-culturais, e as toma como suas em processos de compreensão, ressignificação, refuta, esquecimento, sonhos etc. (COURTINE, 2013; MILANEZ, 2011, 2013, 2014) – numa concepção de sujeito/receptor ativo, que articulamos logo mais. Assim, “(...) a memória é uma noção que intervém tanto em nosso próprio pensamento quanto no dos outros” (MILANEZ, 2013, p. 350).

A partir da intericonicidade, compreendemos que uma parte dos processos de significação de sentidos das imagens, decorre da memória discursiva, na qual o indivíduo acessa o que lhe é familiar, os ecos imagéticos, suas bases e referencias. E assim, numa nomenclatura foucaultiana, as imagens formam uma arqueologia da imagem (COURTINE, 2013; MILANEZ, 2013; DE SOUZA, 2018).

Ainda com Courtine (2013), entendemos que na noção de interdiscurso acoplado ao conceito de memória discursiva, há um “sempre já” do discurso, e tal tratamento também ocorre com a imagem, há um “sempre já” da imagem. E assim, ele nos esclarece a forma de realizar esse tratamento da imagem e do discurso, que consiste em compreender os sentidos e significados da imagem, sentidos esses que são produzidos, repassados e transformados pelos próprios indivíduos em sociedade.

Como articular estas imagens umas com as outras, como reconstituir estes vínculos que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo ajustamento, pela detecção no material significativo da imagem, pelos indivíduos, pelos rastros que outras imagens ali depositaram, e pela reconstrução, a partir destes restos, da genealogia das imagens de nossa cultura. (COURTINE, 2013, s/p)

Pensando sobre o nosso objeto de pesquisa, podemos questionar: quais sentidos se extraem e podem ser desenvolvidos com os enunciados “princesa guerreira” e “princesa em perigo”? Que discursos, memórias e/ou imagens estão sendo acessadas, transformadas, esquecidas ou imaginadas para que essas discursividades de representação do feminino apareçam como tal no filme *Frozen*?

Na vertente brasileira dos estudos em Análise do Discurso, Gregolin (2007) assevera que cada vez mais tem-se tomado a mídia, e seus produtos,

como objetos de estudo. E um nome que se destaca nestes estudos, no Brasil, é Nilton Milanez – atualmente membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana).

Milanez (2014), que teve contato direto com Courtine, utiliza bastante em seus escritos sobre produtos audiovisuais, a noção de intericonicidade, pela qual ele desenvolveu a sua noção de “**audiovisualidades**”. Ele nos apresenta este complexo conceito, no livro *Audiovisualidades: Elaborar com Foucault* (2019), na qual irá articular as questões de sujeito, discurso e como as audiovisualidades são fatos históricos, que possuem tipos de organização e regularidades.

Tanto o conceito de intericonicidade e o de audiovisualidades nos mostram caminhos a serem feitos/observados numa análise fílmica no campo da Análise do Discurso. A passagem abaixo pontua questionamentos que se apresentam, metodologicamente, basais na abordagem analítica que queremos desenvolver:

A questão que exige aqui um movimento teórico não é apenas a do discurso, mas a sua complexidade e especificidade de discurso das audiovisualidade. De onde vêm, então, as contingências que regulam certas regras de formação para o discurso das audiovisualidade? Quais fortunas materiais incorporam o sujeito a esse discurso? Que objetos se levantam em direção à constituição do filme, seu arsenal audiovisual e seus discursos? (MILANEZ, 2019, s/p)

Nilton Milanez, junto à postulados foucaultianos, parte da noção de que um dos primeiros passos da análise fílmica discursiva é a observação dos seus “regimes de materialidade”, na qual ele diz: “o material dos recursos cinematográficos até sua exibição em tela é o que denomino de materialidade das audiovisualidades” (MILANEZ, 2019, s/p). A imagem, o som, o enquadramento, o ângulo, a disposição dos corpos no quadro, fazem parte da materialidade do filme, ou seja, é na descrição das substâncias da cena audiovisual que se inicia a análise.

A descrição tem um papel fundamental como campo de delimitação de um discurso das audiovisualidades. Acima de tudo, ela é a unidade metodológica que atua como força vital para o aparecimento do discurso. Estou convicto de que, como

afirma Foucault (2001, p. 440), "a descrição aqui não é uma reprodução, mas muito mais um *deciframento*", em tradução minha. (...) Essa etapa, portanto, introduz um método possível para se compreender os fatos de enunciação que vão se levantar dessa gramaticalidade fílmica e de sua aparente lógica sobre as formas de ver e o ouvir um filme em suas audiovisualidades. (MILANEZ, 2019, s/p – *grifo nosso*)

O autor supracitado formula que devemos investigar as materialidades que se repetem, estabelecendo corpus de repetição e sequências fílmicas, "isso significa que o filme será recortado e reagrupado em quadros que formarão séries fílmicas, essa seriação será associada a outras, seja para confirmá-las ou contrapô-las" (MILANEZ, 2019, s/p).

Com este panorama e pensando em nossa análise fílmica, apesar de haver a narrativa linear do filme, será preciso realizar recortes temáticos de cenas, de músicas (afinal trata-se de um filme musical) e de situações específicas presentes no filme. Esse recorte consistirá somente em cenas que envolvem as protagonistas da trama, tomando por base o prisma discursivo do que é uma "princesa guerreira" e uma "princesa em perigo", por exemplo, quando a personagem é apresentada de forma mais passiva ou ativa, se está associada a uma figura masculina que lhe salva, se ela expressa características de guerreira. Enfim, esta é a nossa visão de partida, e acreditamos que durante as próprias análises fílmicas novos olhares sobre o objeto serão obtidos.

A seriação de recortes do filme poderá tanto ser para descrever a cena, identificando sua construção imagética, os sentidos, os discursos e a musicalidade em memórias coletivas e intertextualidades, como também servem para comparar as duas personagens que protagonizam o filme, uma com a outra, como elas perante outras personagens da tradição fílmica de princesas (de filmes anteriores e de filmes posteriores à **Frozen**). Assim, observando o que elas representam – no sentido de representação de sujeito mulher –, a que formação discursiva se inserem, além, claro, dos atravessamentos sócio-político-ideológicos que estão envolvidos para tal discurso ser o que é.

Ainda no debate sobre audiovisualidades, Milanez (2019) defende que o corpo é discurso. Sua noção de corpo não é no sentido de corpo físico, mas o corpo publicado, o corpo no sentido da imagem, do corpo discursivo, a ele importa os dizeres sobre o corpo. O autor compreende que as audiovisualidades

falam sobre o corpo e sobre o sujeito. Assim compreendemos que olhar para as audiovisuais é perceber aquilo que somos, o corpo em cena é discursivo, a ele são impostos enunciados, construções sociais, ideologias, há sobre o corpo relações de poder, sofrendo os ditos “jogos de verdades” que vão dizer o que é corpo saldável, qual o padrão “ideal” ou a estética hegemônica, e também como o corpo deve se comportar, se vestir e até se localizar.

Quando nos debruçamos na análise do filme **Frozen**, nos deparamos com a sua principal peculiaridade. Este é um filme de animação, que usa a técnica de animação em terceira dimensão para contar uma história. Logo o que vemos são corpos e sujeitos imaginados. Apesar de haver pessoas interpretando vocalmente os personagens, uma equipe humana criando em *softwares* os movimentos corporais, que escolheram como o conto original seria adaptado e produzido, que definiram os sentimentos que cada figura deveria ter em cena, enfim, são corpos predefinidos, imaginados, irreais, humanoides, anatomicamente encantados.



Imagem 01: Página do *artbook*² oficial de *Frozen* apresentando alguns estudos da composição imagética da personagem Elsa.

² *Artbook* é um tipo de publicação que envolve as imagens artísticas da concepção de uma obra (filmes, series, programas de televisão etc.), apresentam as ideias envolvidas na criação do projeto, desde os rascunhos até a montagem final do produto. Imagem capturada de vídeo no *YouTube*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gJU2peuADmA&ab_channel=ParkaBlogs Acessado em: 23/11/2021

Assim, analisar o filme também é olhar para a iconicidade, para o imagético em si das protagonistas e perceber os discursos envolta da representação imaginada destes corpos e sujeitos femininos. A intenção é olhar para esses corpos em cena, e retirar deles os sentidos, o que há de discursivo, o que esses “sujeitos imaginados” tem a nos dizer.

Neste sentido, a perspectiva que seguimos é a de que filmes são redes de memórias, eles são registros das práticas discursivas de uma época (MILANEZ, 2019; CÓL, 2018). Uma obra audiovisual não é apenas constituída por imagens em movimento, “mas por toda a história e práticas que estão envolvidas na produção e circulação dessa mídia” (CÓL, 2018, p. 20).

(...) o dispositivo fílmico não abarca apenas um domínio daquilo que é dito sobre os filmes, mas as práticas, discursivas ou não-discursivas, em relação a esse sujeito. A urgência que esse dispositivo precisa responder, é de deixar marcado as práticas e as memórias de determinada época. Práticas que dizem respeito ao modo de se produzir um filme, em relação aos seus recursos audiovisuais e as práticas do modo de pensar e agir da sociedade de determinada época. (CÓL, 2018, p. 21)

Com esse debate, compreendemos que debruçar-se sobre o estudo das audiovisualidades é também buscar compreender quem somos, os reflexos de nossa sociedade, como o sujeito discursivo é formado (como somos formados discursivamente). Entendendo, assim, “os filmes como redes de memórias que põe em evidência as práticas discursivas e as produções de identidades de determinada época” (CÓL, 2018, p. 15).

1.1.3 Duelo Discursivo

Abrimos esse tópico para dar destaque a um conceito que já apareceu deste a nossa introdução e continuará sendo citado durante toda a nossa pesquisa, que é o conceito de “**duelo discursivo**”.

Este é um conceito que nos propusemos edificar. É um conceito que, a partir do amadurecimento da pesquisa, foi se apresentando como a linha que circunda nossa proposta de pesquisa.

Sob a noção de acontecimento discursivo, compreendemos que a irrupção de uma discursividade não descontinua automaticamente a

discursividade que estava ocorrendo. O que ocorre é um processo de negociação de sentidos entre ambas. E é com base nesse processo, que é possível fazer a leitura de que ocorrem “duelos discursivos”, quando duas (ou mais) formações discursivas distintas ocorrem em uma mesma arena de emissão, acarretando assim processos difusos de negociações de sentidos.

Como já dito, nosso estudo é uma espécie de continuação da pesquisa de trabalho de conclusão de curso, deste presente autor, apresentado em 2016. Orientado pela professora e doutora especializada em AD, Maíra Nunes, compreenderam que os filmes de princesas da Disney mais contemporâneos (2009-presente), ao estarem associados com os filmes mais clássicos (1937-1989), geram a leitura de duelo discursivo.

De forma resumida, este duelo ocorre, pois, há uma tensão discursiva entre uma nova discursividade no modo de representar o feminino nestes filmes – surgida na segunda metade de 1990, que originou um acontecimento discursivo –, frente a memória discursiva das princesas clássicas, uma memória coletiva em funcionamento.

Logo é um duelo travado por negociações de sentidos entre uma memória e uma atualidade, como comenta Maíra Nunes (2010) na seguinte passagem:

Esse confronto, povoado de táticas e estratégias, não configura, contudo, um enfrentamento de posições ideológicas lineares e encerradas em si. Antes, emaranha-se num jogo complexo de atravessamentos, em que as colisões são permeadas por sutis negociações, movências de sentidos e heterogeneidades discursivas (p. 59).

Partindo para uma esfera mais ampla, talvez poderíamos até dizer que este processo de duelo tenha haver com a chamada “guerra cultural”³. Em sua tese de doutorado, Marco Souza (2014), ao estudar a trajetória da guerra cultural em um contexto conservador estadunidense, nos resume que nas batalhas culturais, ocorrem a impossibilidade de estabelecer um debate político em torno de temas ditos culturais:

³ “Hunter (1991) definiu Guerra Cultural a partir da ideia de uma ruptura na sociedade provocada por dois conjuntos morais, um ethos moral progressista e um ortodoxo.” (SOUZA, 2014, p. 28)

A ideia da existência de Guerras Culturais aparece de uma maneira relativamente frequente na história mundial, tendo sua origem motivada por transformações sócio-históricas drásticas na estrutura da sociedade e por uma consequente e virtual ruptura entre lados extremados, que influenciariam o comportamento social por estarem dispostos a travar batalhas políticas e teóricas em torno de temas relacionados à cultura. Essa ruptura pode ser facilmente representada pelas oposições liberal e conservador, antigo e moderno, progressista e ortodoxo, secularista e religioso ou ainda pela disputa entre diferentes compreensões morais entre grupos religiosos. (Ibidem, pp. 23-24)

Souza (2014), nos dirá que este conceito de “guerra cultural” é difícil de definir, pois ocorre por batalhas ideológicas. Logo por advirm de discursividades em emissão, é deveras complicado definir quem está certo ou errado nosso jogo. Essa batalha então pode correr por princípios políticos, econômicos, culturais, raciais, sexuais etc.

Mas talvez seja complexo demais aprofundar agora essa associação entre “duelo discursivo” com “guerras culturais”, algo que infelizmente deixaremos para uma outra oportunidade de pesquisa.

Mas com base nessa breve citação do estudo de Marco Souza (2014), percebemos que de fato é possível colocar o nosso conceito de “duelo discursivo” no mesmo barco da chamada “guerra cultural”. Pois este processo de negociação de sentidos, duelando em uma mesma arena enunciativa, se dá por questões ideológicas, políticas e culturais. Em um duelo que pode ocorrer afirmações, negações, trocas, sínteses e tantas outras formas de negociação discursivas.

De toda forma, como é um conceito que estamos desenvolvendo, compreenderemos a formação de “duelo discursivo” se edificar melhor durante todo o nosso estudo.

1.2 Mídia, recepção e discurso

Antes de mais nada convém destacar que no desenvolvimento deste tópico, buscaremos apresentar a perspectiva sobre mídia de massa que adotamos. Ou seja, de antemão, não tomamos a mídia como um ponto central de poder, como no esquema linear de comunicação (emissor-mensagem-

receptor), pois olhamos a mídia como um dos pontos que formam as teias de poder. Assim, não observamos a mídia de massa, como “a grande manipuladora”, logo, nos aproximamos das noções de “recepção ativa”.

Para desenvolvermos este debate, vamos, primeiramente, continuar refletindo juntos alguns autores apresentados na sessão anterior, para só depois, avançarmos em outros debates sobre a Indústria Cultural, os Estudos Culturais e os estudos das Mediações.

Começamos com um trecho abaixo de uma transcrição da fala de Courtine, em entrevista de vídeo à Nilton Milanez, no ano de 2005. Tal passagem pontua, de forma objetiva, sua visão sobre a relação sujeito e discurso na noção de intericonicidade:

Da mesma maneira que o discurso é atravessado pelo interdiscurso, acrescentaria ainda uma dimensão suplementar, eu iria mais ao lado de uma posição antropológica para situar o indivíduo, o sujeito como produtor e também como intérprete e de certa maneira como suporte das imagens dessa cultura [*a cultura de imagens*]. (grifo nosso)⁴

Compreendemos, assim, que não há discurso sem sujeito, pois este é constituído e constituidor dos discursos. É através do indivíduo que há a circulação das memórias, dos enunciados, dos saberes, das imagens, das ideologias, das relações de poder, dos sentidos e de inúmeros outros fatores que impulsionam materialidades discursivas.

Assim é esta visão que Courtine expõe, sobre sujeito e discurso, que adotamos em nossa pesquisa. Em outras palavras, ao acionarmos o enunciado discurso iremos, igualmente, pensar no sujeito como suporte, como veículo e como produtor das imagens, dos enunciados e dos dizeres sociais. “Temos sob essa perspectiva um sujeito que ocupa um lugar no quadro sócio-histórico, primeiro na análise das imagens, depois como produtor das imagens que nos rodeiam” (BATISTA E NERY, 2017, p. 03)

Pensar no sujeito nos estudos em Análise do Discurso é pensar no sujeito discursivo, seus enunciados e as relações de sentido, não somente no sentido

⁴ Vídeo da entrevista disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=eKjlliOU1O0&ab_channel=mavalencise Acessado em:
14/11/2021

linguístico do discurso, mas o que ele é capaz de transmitir e absorver, as ideologias, as relações de poder e as identidades sociais que estão impressas nos processos comunicativos. Estudar o discurso é compreender o sujeito sendo impactado e atravessado pelas constelações de discursos. Pois o sujeito é ideologicamente demarcado (ORLANDI, 2020).

A forma-sujeito histórica que corresponde à dá sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para 37abe-la. Essa é a base do que chamamos de assujeitamento. (Ibidem, p. 50)

Podemos então dizer que os discursos da mídia de massa colaboram nos processos de formação do sujeito. Quando nos referimos aos filmes de princesas da *Disney*, e os dois tipos representativos de princesa (tipos de feminilidade), observamos que há discursos, ideologias, arquétipos e formas de ser que podem, de modo interdiscursivo, atravessar os dizeres, as concepções e formações sociais do sujeito receptor.

A experiência dessas relações é vivida pelo sujeito, que toma o discurso como a constituição de um lugar no qual poderá enfrentar a si mesmo, tornando o discurso um campo de batalha para a formatação de um afrontamento de si para si, na busca da verdade que o compõe em relação ao sujeito, que ocupa um lugar específico em um tempo determinado. Assim, adversário de si mesmo, o sujeito vai travar com o discurso a luta para conhecer aquilo que faz com que ele seja quem ele é. (MILANEZ, 2014, p. 26)

A mídia, e seus produtos culturais, funcionam como formas de armazenar a memória social, além de selecionar o que irá ser repassado, lembrado, ocultado, esquecido, bem como sugestionar o sentido e a leitura de determinados enunciados.

Um acontecimento não é jamais transmitido em seu estado bruto, pois, antes de ser transmitido, ele se torna objeto de racionalizações: pelos critérios de seleção dos fatos e dos atores, pela maneira de encerrá-los em categorias de entendimento, pelos modos de visibilidade escolhidos. Assim, a instância midiática impõe ao cidadão uma visão de mundo previamente articulada, sendo que tal visão é apresentada como

se fosse a visão natural do mundo. (CHARAUDEAU, 2006, p. 151)

Na obra “Discurso das Mídias”, Patrick Charaudeau (2006), faz na primeira parte do livro um estudo conceitual sobre sociedade, discurso e mídia, na qual ele pontua o fato da comunicação, de modo geral, ser um espaço de poder. Neste contexto, os meios de comunicação de massa detentores de um lugar de fala, que atingi uma extensa gama de receptores, possui expressiva funcionalidade nos jogos de poder. Pois determinam que tipo de informação chegará até as pessoas – nesse processo há censuras, interpretações difusas sobre um determinado fato, bem como sujestionamento de interpretação.

Neste debate sobre sujeito e discurso, acreditamos que ao estudarmos as representações que chamamos de “princesas guerreiras” e “princesas em perigo”, significa que podemos perceber e refletir sobre os discursos midiáticos de feminilidades e as relações de sentidos que essas representações possuem, e assim, indagar como podem impactar os sujeitos receptores.

1.2.1 A indústria cultural

Compreendemos uma obra fílmica, tanto por seu caráter cultural, um documento de registro de uma época, como também por possuir características comerciais, um produto a ser consumido.

Adorno e Horkheimer (1947), pioneiros na utilização do termo “indústria cultural”, são um dos expoentes nomes da Escola de Frankfurt, que tomando por base “O Capital” de Karl Marx, em referência aos conceitos de fetichização da mercadoria, aproximaram este conceito com os estudos sobre a produção de cultura de massa.

Na obra “Indústria Cultural” (2020), Theodor Adorno entende que a indústria cultural é um processo histórico, na qual a produção cultural foi, de forma massiva, apropriada pelas grandes empresas capitalistas (conglomerados midiáticos), num processo de industrialização da cultura. A cultura popular, assim, se torna um produto de consumo.

Observando a Indústria Cultural como uma consequência dos processos de fetichização do capitalismo (ADORNO e HORKHEIMER, 1947),

compreendemos que a produção de mídia está articulada com os objetivos do capital, ou seja, submetida ao capital.

A abordagem inicial, destes autores, é de crítica à cultura de massa. A visão é de que a cultura quando transformada em entretenimento midiático, perde-se o senso artístico. Ou seja, “ a indústria cultural exerce um domínio prévio na criatividade da obra baseado num interesse mercadológico, pois envolve o trabalho artístico voltado para o marketing empresarial” (CROCCO, 2009, p. 07). Mas compreende-se, também, que a indústria cultural permitiu que a cultura popular e a erudita se mesclassem, formando uma “cultura de massa”, massiva, que atinge a todos.

Um simples exemplo dessa mistura de culturas, pode ser encontrado no “universo lúdico” de algumas animações, como nos primeiros filmes do icônico *Mickey Mouse* ou no curta *Silly Symphonies*. Nessas obras as narrativas animadas são acompanhadas de trilhas sonoras compostas por músicas clássicas, sons orquestrais e até óperas, unindo o popular e o erudito em um único produto da indústria cultural.⁵

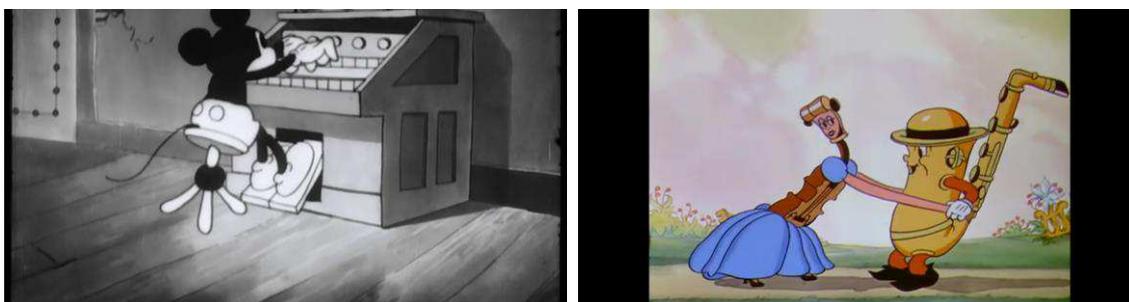


Imagem 02: Frame dos curtas de Walt Disney: *Mickey Mouse - The Haunted House* (1929) e *Silly Symphonies - Music Land* (1935), respectivamente. ⁶

Nos estudos sobre Indústria Cultural, compreende-se que essa indústria é um instrumento da hegemonia capitalista, que colabora – e ao mesmo tempo

⁵ Está é uma prática que pode ser observada em diversos “desenhos animados”, tanto mais antigos como recentes, por exemplo: A Pantera Cor de Rosa, Looney Tunes, O Pica-Pau, Tom e Jerry e tantos outros. Apesar de utilizarem a música clássica, dando até uma sobrevida popular ao gênero musical, tal prática é também uma estratégia econômica, visto que muitas dessas gravações são livres de *royalties*, ou seja, são de domínio público (após 70 anos da morte do autor original, segundo a Lei de Direitos Autorais – Lei nº 9.610/98). Mas muitas trilhas sonoras, também, foram e são exclusivamente produzidas para tais produtos culturais.

⁶ Nestas obras há a utilização de trilhas da música clássica, sons orquestrais junto às cômicas sonoplastias de desenhos animados. Curtas disponíveis no canal “Walt Disney Animation Studios” na plataforma de vídeos online *YouTube*.

é utilizada – nos processos de reprodução da cultura dominante, numa ideia de que possuem a capacidade de “anular as consciências dos indivíduos para garantir uma adesão irrestrita aos valores do sistema social dominante” (GOMES, 2004, p. 68). Meios de comunicação de massa como os filmes, o cinema, a televisão, o rádio, as revistas e até a contemporânea *internet*, seriam utilizados como meios de assegurar a sobrevivência ideológica da lógica capitalista:

Com a produção cultural em larga escala e padronizada, foi estimulada a formação de um público consumidor passivo e desprovido de espírito crítico. “O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128). (GIRELLI, 2015, p. 63)

Há, aqui, a visão de que a influência da indústria cultural se insere nos momentos de lazer do sujeito trabalhador, numa ideia de que o momento de consumo, de entretenimento, imprime “continuidade à lógica do capital na medida em que não lhes é possibilitado o exercício da imaginação e da reflexão” (GIRELLI, 2015, p. 63).

Na formação dos estudos da Indústria Cultural, os postulados de Adorno e Horkheimer se baseiam na noção de passividade do sujeito receptor da mensagem midiática, ou seja, esgota-se o sujeito em um “simples” receptáculo de informações.

Logo, o que se sobressai é a compreensão de que a indústria cultural aliena o sujeito, que ela exerce controle social, padronizando gostos e colonizando imaginários, ou seja, há a noção de “grande mídia manipuladora”, na qual os receptores são as vítimas dessa grande “máquina de dizeres”. Assim, “os meios não apenas veiculam ideologia, mas são, eles próprios, ideologia” (GOMES, 2004, p. 70). E é com essa visão que Adorno e Horkheimer fazem a seguinte denúncia:

(...) O filme ‘adestra’ o espectador ...Atualmente, a ‘atrofia’ da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos ... ‘paralisam’ essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que... ‘proíbem a atividade intelectual do espectador’... (ADORNO e HORKHEIMER *apud* GOMES, 2004, p. 70)

Itania Gomes (2004) no livro “Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições sobre os media”, assevera que a noção de mídia manipuladora foi a base para os primeiros e principais conceitos e estudos sobre *mass media* (por exemplo a teoria da Agulha Hipodérmica⁷ e a teoria Matemática da Comunicação⁸), bem como ela resume na citação abaixo:

O que sobressai desse primeiro ciclo é uma visão linear, fragmentada e mecanicista da comunicação, visão que ressalta a) a separação entre emissores e receptores, polos opostos do processo comunicativo, polos que definem uma origem e um fim; e, portanto, b) uma visão teleológica do processo comunicativo; c) a onipotência do emissor; d) a passividade do receptor; e) a mensagem como algo material e objetivo, que independe do emissor tanto quanto do receptor; f) os efeitos como sendo diretos e imediatos. (GOMES, 2004, p. 22)

1.2.2 Os Estudos Culturais

Os Estudos Culturais ingleses surgem no contexto da Inglaterra dos anos de 1960 preocupados em compreender as “culturas vivas”, as práticas e as instituições culturais e suas relações com a sociedade e as transformações sociais. (GOMES, 2004, p. 104)

Nos conta Itania Gomes (Ibidem), que Raymond Williams, Richard Hoggart e Edward Thompson, são uns dos fundadores dos Estudos Culturais. Dentro do contexto do pós-guerra, esta disciplina não surge de forma organizada ou pré-concebida. Estes autores, estavam, de modo diversos, buscando compreender a relação entre cultura, história e sociedade, e em destaque estudando os impactos da comunicação de massa e os efeitos do viés político-cultural que foi a massificação da indústria cultural americana (ESCOSTEGUY, 2010).

⁷ “(...) essa metáfora, os media “injetam” seus conteúdos diretamente em cada membro da audiência. (...) Em geral, supunha-se que cada indivíduo era diretamente atingido pelas mensagens midiáticas. (GOMES, 2004, p. 27)

⁸ No “(...) modelo matemático: a comunicação é uma cadeia formada por uma ‘fonte de informação’, um ‘emissor ou codificador’, que transforma uma ‘mensagem’ em ‘sinais’ a fim de a tornar transmissível; um ‘canal’ que é o meio utilizado para o transporte da mensagem; um ‘decodificador ou receptor’, que reconstitui a mensagem a partir dos ‘sinais’; e o ‘destinatário’, que é a pessoa ou coisa a quem a mensagem é transmitida. (GOMES, 2004, p. 34)

O que os une é uma abordagem que insiste em afirmar que através da análise da cultura de uma sociedade – as formas textuais e as práticas documentadas de uma cultura – é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade. É uma perspectiva que enfatiza a “*atividade humana*”, a *produção ativa da cultura, ao invés de seu consumo passivo*”. (STOREY, 1997, p. 46, grifo nosso). (ESCOSTEGUY, 2010, p. 32)

Uma característica marcante da escola de Estudos Culturais, é a interdisciplinaridade, logo, um campo onde diversas disciplinas são acessadas nos estudos sobre cultura e sociedade.

Afinal, estudar uma obra cultural, um movimento artístico, ou um produto da indústria cultural, é preciso observar sua formação, seus atravessamentos, seus sentidos... enfim, os diversos aspectos que os fazem “existir”. Além disso, os estudos culturais possuem uma marcante multiplicidade de objetos de investigação, sob a noção de que é possível estudar a cultura e a sociedade sob diversas perspectivas.

Na realidade, os estudos culturais britânicos se constituem na *tensão* entre demandas teóricas e políticas. Embora sustentem um marco teórico específico (não obstante, heterogêneo), amparado principalmente no marxismo (...). (ESCOSTEGUY, 2010, p. 35)

Gomes (2004), destacando Raymond Williams, fala que este apesar de não estudar somente os processos de recepção em si, contribuiu de forma significativa em colocar a recepção em foco nos estudos de comunicação, ao estudar a relação dos processos de comunicação e a cultura contemporânea.

O citado autor, sob um viés cultural marxista, compreende a relação definidora entre classe social e cultura. Vinculado a este viés, os estudos culturais por volta dos anos de 1960 e 1970, observará melhor as relações entre sociedade, economia e cultura, “a partir do modelo de infraestrutura e superestrutura e ao seu modo de compreender a ideologia como falsa consciência” (Ibidem, p. 135).

Contudo, a presença dos conceitos marxistas, nos estudos culturais, sempre estivera envolta de críticas, discordâncias e até mesmo sendo

considerados muito deterministas, ou seja, “mostrando sua inadequação para interpretar as relações entre cultura e sociedade, e se vinculam, mais propriamente, às investigações pós-marxistas. (GOMES, 2004, p. 135).

GOMES (*ibidem*), com base em textos de Stuart Hall, formula que o pensamento marxista de Gramsci, sobre hegemonia e ideologia, tem sido melhor incorporado nos estudos culturais. Observando, assim, que a hegemonia não se dá somente nos planos político-econômicos, mas também no cultural.

A noção de que a ideologia é um verdadeiro lugar de luta, a atribuição de poder aos sujeitos e grupos para intervir nos sistemas políticos e significantes e o entendimento dos media como lugar de construção da hegemonia vão justificar o surgimento daquilo que se denominou “estudos de recepção” dos media. (GOMES, 2004, p. 176)

Haverá assim, uma dedicação nos estudos analíticos textuais das mensagens midiáticas, observando o caráter ideológico das informações emitidas. E posteriormente preocuparam-se em estudar empiricamente à audiência, quais eram as leituras que os receptores realizam com as mensagens que consomem – esse debate será melhor articulado na vertente latino-americana dos estudos de recepção.

A discussão sobre a ideologia, sobre como a ideologia opera, como ela “interpela” os sujeitos, aliás, será fundamental para levar os Estudos Culturais às análises de recepção – que não serão, pelo menos em seu início, outra coisa senão uma investigação empírica do modo como leitores comuns, ‘de carne e osso’, interpretam, leem, recebem os conteúdos ideológicos transmitidos pelos meios de comunicação de massa. (GOMES, 2004, p. 145)

Assim, os Estudos Culturais possibilitaram uma virada no entendimento, sobre, como os meios de comunicação se inserem na cultura social contemporânea, sob a noção de que: “entender a cultura, o modo como ela se organiza nas sociedades contemporâneas, implica entender como se dão os processos comunicativos” (GOMES, 2004, p. 104).

Stuart Hall, sem dúvida, é um nome que devemos destacar dentro dos Estudos Culturais, sendo um dos responsáveis por sofisticar teórico-metodologicamente o campo, trazendo “às investigações dos Estudos Culturais

as contribuições de intelectuais ligados à semiologia e ao estruturalismo, mais especificamente, Louis Althusser, Roland Barthes e Umberto Eco” (Ibidem, p. 152). Em resumo:

Sob a direção de Hall, os textos dos *media* eram considerados pelos Estudos Culturais como fontes de exemplos de como a ideologia inscrevia as ideias dos grupos dominantes na sociedade: o interesse estava no modo como os sistemas de signos, tratados como “textos”, estruturam ou posicionam seus leitores ou sujeitos. Para os Estudos Culturais a partir de então, os textos são fonte de poder e a textualidade aparece como um lugar de representação e resistência. (GOMES, 2004, p. 153)

Com Hall, as “representações sociais” são sinônimos de signos, são conteúdos e/ou imagens que representam indivíduos ou um conjunto de pensamentos e ideias de uma sociedade, estando ligadas a contextos sociais e históricos.

Segundo Stuart Hall (2016), as imagens contidas na sociedade revelam o funcionamento da vida social, elas são responsáveis por dar significados, exprimir valores e formar identidades. Hall dedicou estudos aos efeitos das representações sociais nas mídias, observando “o ‘real’ como uma ‘construção social’, amplamente marcada pela mídia e suas imagens nas sociedades contemporâneas” (HALL, 2016, p. 11), ele nota essa influência atentando para o tipo de poder que é exercido pelas mídias, adotando, assim, um pensamento foucaultiano de redes de poder, na qual a mídia também é um veículo de poder social.

Dessa maneira, falando sobre as representações socioculturais midiáticas, apesar de cultura ser um dos conceitos mais difíceis de se conceituar, podemos compreender cultura como “significados compartilhados”, na qual um dos meios de repassar esses significados é através da linguagem (verbal ou não verbal), bem como é através desta que se elaboram os significados culturais, com o uso de signos e/ou símbolos – “sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos” (HALL, 2016, p. 18). E ainda:

Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos - o "compartilhamento de significados" - entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e "deem sentido" às coisas de forma semelhante. (*Ibidem*, p. 20)

Assim, os significados culturais são próprios de grupos, momentos históricos, e pertencentes a determinadas sociedades, tais significados acabam por regular e organizar nossas práticas sociais e condutas, gerando, assim, normas de convivência, de modo que as absorvemos como "naturais". Sendo que, foram construídas com o passar do tempo em cada tipo de sociedade (HALL, 2016). Bem como, quando falamos em "discurso", podemos entender como um conjunto de determinados significados culturais.

Compreendemos que os meios de comunicação de massa, por sua vez, propagam informações, valores e opiniões, realizando processos de manutenção de culturas hegemônicas.

Para Hall a mídia, na perspectiva da representação sob efeito de um ato criativo, faz referência ao que as pessoas pensam sobre o mundo, "sobre o que 'são' nesse mundo e que mundo é esse, sobre qual as pessoas estão se referindo, transformando essas 'representações' em objeto de análise crítica e científica do 'real'" (HALL, 2016, p. 11).

Dessa forma, por exemplo, destaca Daniele Savietto (2015), que a mídia colabora para que ideias e valores, algumas vezes ultrapassados, sejam perpetuados:

Os meios de comunicação refletem os valores e hierarquias construídos socialmente, e apesar de terem o poder de desmistificar preconceitos como ferramentas ativas na desconstrução do status quo, muitas vezes continuam corroborando ideias e valores que servem justamente para ratificá-lo (*Ibidem*, p. 45).

Podemos observar, até este momento, que os Estudos Culturais romperão com a ideia de "efeito e resposta" dos processos de comunicação linear, passando à "(...) conceber os meios como forças sociais e políticas

amplas e difusas, cuja influência é quase sempre indireta, sutil e mesmo imperceptível” (GOMES, 2004, p. 106). Rompe-se, assim, com a concepção de receptor passivo, focando agora nas formas como as mensagens da mídia são decodificadas pela audiência.

Compreendemos, então, que a cultura das mídias não é algo a parte, ela também faz parte de outras práticas socioculturais, e é atravessada por tantas outras.

1.2.3 Os meios e as mediações

Os estudos de recepção emergem na América Latina em meados dos anos de 1980 e nascem como um movimento que pretendia apresentar uma reflexão alternativa às análises de inspiração funcionalista ou frankfurtiana que até então predominavam. (GOMES, 2004, p. 204)

Se destaca nos anos de 1980 e 90 o processo de globalização. E os efeitos desse processo, nas mais diversas culturas, possibilitou novas ramificações para a “grande árvore” que são os Estudos Culturais.

E assim, apesar de ter um nascimento na Inglaterra, na Europa, e com significativo desenvolvimento estadunidense, os Estudos Culturais ganharam o mundo, com correntes teóricas sendo desenvolvidas em diversos outros países e continentes, como: Austrália, Ásia, África, Canadá e em especial na América Latina.

Em síntese, uma nova conjuntura sócio-político-econômica e cultural, configurada pela globalização do capital e da política, pela consolidação de indústrias culturais latino-americanas que expandiram, inclusive, sua atuação para além das fronteiras nacionais e pelo reconhecimento de sujeitos sociais, que compoendo formas diferenciadas de mobilização, revelavam plena atividade (...), contribuiu para mostrar que o arsenal teórico dominante no campo da comunicação, na América Latina, não estava afinado para compreender essa realidade. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 55)

Segundo o autor supracitado, nos estudos culturais latino-americanos nos estudos sobre os processos de recepção, podemos citar, por exemplo, Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini

Essa “nova” escola de estudo, se dedicará em dar atenção as conexões entre a comunicação midiática e a cultura. Observando, assim, às inserções da indústria cultural na vida cotidiana (ESCOSTEGUY, 2010), bem como a decodificação e apropriação das mensagens midiáticas pelos sujeitos.

Neste contexto, desenvolvem-se estudos sobre as produções de sentido, e até estudos etnográficos da audiência, “que procuram examinar certos encontros entre media e receptores a partir de sua inserção no espaço doméstico e nas práticas da vida cotidiana” (GOMES, 2004, p. 175).

No clássico livro “Dos Meios às Mediações” (1997), o filósofo radicado na Colômbia, Martín-Barbero, desloca o olhar sobre os *media* e vai de encontro à experiência social com as mídias de massa, pensando a comunicação a partir das práticas sociais na América Latina.

Já Canclini – segundo Escosteguy (2010) – apesar de partir igualmente de base na filosofia, contribuiu de forma interdisciplinar, como no uso de teorias que formam as ciências sociais, para os estudos do consumo cultural. Contribuindo para a noção de que o consumo não é passivo, apesar das mídias condicionarem os sentidos.

Este condicionamento, que guia o olhar e a interpretação do sujeito, não é compreendido por Barbero e Canclini como algo totalitário. O receptor é sensível, pois interpreta as mensagens a partir de seu repertório sociocultural. Logo, uma vez que o sujeito interage com a mídia, ele, também, produz efeitos de poder sobre a mesma.

Dessa forma, observa-se que a produção midiática é elaborada em harmonia dos interesses comerciais, tal como criticava Adorno, mas além disso, ela também produz conteúdos frente os interesses de seu público consumidor. Logo, a proposta latina das mediações, é menos elitista que da maioria dos autores da escola de Frankfurt.

Como mencionado anteriormente, a vertente marxista gramsciana terá excepcional papel na perspectiva latina dos estudos das mediações. Possibilitando novas investidas de pesquisa ao estudar a recepção “a partir de uma revalorização do sujeito e, em consequência, a ênfase na atividade do receptor diante dos meios de comunicação” (GOMES, 2004, p. 204).

Pensar a cultura numa perspectiva marxista ao mesmo tempo em que procedia a uma revisão do marxismo clássico permitiu aos Estudos Culturais superar uma concepção especular da cultura e, com o apoio de Gramsci, conceber a comunicação como práticas de significação num campo de forças sociais. (GOMES, 2004, p. 233)

Antes de continuarmos a reflexão sobre os estudos de mediação, é importante esclarecer que trazemos a perspectiva dos estudos culturais e dos estudos latinos de recepção, neste texto, para reforçar que ao se estudar um produto de mídia devemos atentar para a produção de sentido tendo como parâmetro o âmbito da cultura, percebendo que são os sujeitos que dão, de fato, sentidos aos discursos midiáticos.

Afinal, os estudos de recepção, não são somente estudos de como a audiência interage com a produção midiática, mas, também, observam as formações destes produtos culturais, buscando entender a relação da produção e da recepção, e as lógicas do sistema midiático.

Por mais que a mídia de massa seja um veículo que propague discursos hegemônicos, buscando condicionar determinados sentidos, os receptores são indivíduos ativos, que reagem perante as mensagens da grande mídia. Neste prisma, o olhar que adotamos nesta dissertação não é o de mídia manipuladora e de receptor facilmente influenciável (GOMES, 2004). Não reconhecemos os processos de comunicação de modo linear, mas sim como uma teia, na qual a mídia pode até influenciar o sujeito, mas este sujeito é ativo, ele interfere nas produções midiáticas e em seus sentidos.

E talvez seja a demanda da “audiência ativa”, um dos fatores que influenciaram a irrupção discursiva de “princesa guerreira”, num meio em que discursos patriarcais são hegemônicos, mas que resistências também existem.

Nos estudos das mediações, o sujeito receptor é percebido como um produtor que interage com a mensagem, que a absorve, que a manipula e que a modifica. A mídia logo é uma fonte de socialização, um meio técnico, mas que também atravessa o sujeito em seus processos de formação, tal como a família e a escola.

Diante da observação de que o modo no qual as pessoas produzem o sentido de sua vida, o modo no qual se comunicam e usam os meios não cabia na concepção tradicional da

comunicação – um emissor-dominante envia uma mensagem a um receptor-dominado – Barbero propõe a revisão do processo de comunicação “desde o seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação desde os usos” (*Ibidem*, p.10, grifo nosso.). (GOMES, 2004, p. 206)

O sujeito está situado culturalmente, e a mídia, sobretudo em nossa contemporaneidade, tem expressivo apelo para a veiculação de discursos, das culturas, dos símbolos, das “verdades”, e das imagens que constituem as construções sociais que formam o sujeito.

Pensar as mediações é entender que é um “espaço” entre a produção e a recepção, ou melhor, “pensar a comunicação sob a perspectiva das mediações significa entender que entre a produção e a recepção há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza” (RONSINI, *et. all.* 2009).

Trazendo um pouco mais sobre Martín-Barbero, este veio a falecer em 2021, aos 83 anos, mais uma das vítimas da pandemia da Covid-19, deixa como legado uma importante marca nos estudos culturais latinos e, sobretudo, nos próprios estudos de comunicação. É com suas teorias que se torna possível articular melhor o estudo sobre os processos culturais de resistências, perante as ideologias hegemônicas dos *media*.

Mesmo assim, já na época – estou falando de dez anos atrás – alguns pesquisadores começavam a suspeitar daquela imagem do processo de estratégias do dominador, na qual não cabiam mais figuras além das estratégias do dominador, em que tudo se resumia a emissores dominantes e receptores dominados, sem o menor sinal de sedução ou resistência, em que na estrutura da mensagem não existiriam os conflitos nem as contradições, nem sequer as lutas. (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 10)

Sua obra é bastante extensa e dificilmente conseguiríamos abarcar todos os seus principais postulados apenas nessa seção de capítulo.

Por hora é preciso compreender que o debate sobre produtos culturais e os estudos de recepção formam um campo vasto de debates, que poderiam nos levar para distintos caminhos de pesquisa. Mas, precisamos reconhecer que ainda precisamos desenvolver outros pontos de nossa pesquisa. E assim, infelizmente, um debate mais aprofundado sobre os estudos das mediações, será deixado para outra oportunidade de pesquisa.

II - A FORMAÇÃO DISCURSIVA DAS “PRINCESAS GUERREIRAS”

A missão para este segundo capítulo é: compreender de onde vem a formação discursiva, que colaborou para a existência dos discursos que formam a representação feminina das “princesas guerreiras”. Ou seja, já sabendo que essa discursividade irrompeu durante os anos de 1990, que fatores sociais impulsionaram esse tipo de representação feminina na mídia de massa?

De antemão, compreendemos que não podemos chamar as princesas, que são “guerreiras”, de personagens feministas. Mas, também é possível julgarmos haver nuances discursivas e performances de gênero, que se aproximam das desejadas pelas pautas feministas. Então, que tipo de feminismo seria este? Que vertente do feminismo a discursividade de “princesa guerreira” se enquadra? Ou será que estamos errados em julgar as características de guerreira como advindas de discursos e pautas feministas?

De imediato, deixamos claro que compreendemos o movimento feminista de forma plural, pois, este é diverso, composto por variados debates, variadas formações teóricas e linhas políticas. Mas, como nosso estudo envolve produtos culturais midiáticos, lançaremos um olhar crítico à forma como a mídia de massa e a indústria cultural, tem, de alguma forma, se aliado a certas pautas advindas de discursividades feministas.

Acreditamos que a presença de uma discursividade dita feminista na mídia de massa, proporciona a melhor articulação da pauta com o “grande público”. Isto é, a mídia ao ceder espaço para debates e discursos de teor feminista, possibilita que a mensagem do movimento chegue a diferentes espaços e localidades.

Não que a mídia, hoje, trate dos feminismos com total adesão. A crítica ainda persiste, bem como a marginalização de certas ações feministas. Mas, a abertura e a adesão de certas pautas, pela mídia, já são fatos. Por exemplo a *Disney* ao trazer, por exemplo, a colaboração da assumidamente feminista, Brenda Chapman, deu abertura para o desenvolvimento de personagens princesas possuindo “novas” performatividades de gênero feminino.

Assim, neste capítulo, buscaremos estudar o feminismo em sua forma popular, midiaticizada e mercantilizada. Para isso, o caminho que seguimos se dá com base em alguns debates sobre a sinuosa relação entre a luta feminista e às políticas neoliberais.

Para nosso estudo, adotamos as contribuições sobre o neoliberalismo de Pierre Dardot e Christian Laval (2017), na qual dialogam que este movimento forma um novo tipo de racionalidade, e não somente uma ideologia ou um sistema econômico, pois, de modo peculiar, pode realizar uma falsa promoção da liberdade de escolha/opinião, em favorecimento da noção de livre-mercado e do chamado “homem empresarial” (sujeito empresário de si).

Neste debate, buscamos os estudos sobre neoliberalismo progressista, da autora Nancy Fraser (2015; 2017; 2021), na qual escreve sobre o perigoso “casamento” entre movimentos feministas com as políticas neoliberais, mostrando que essa união promoveu uma política capitalista que retirou o sentimento de luta social do movimento de mulheres, ocasionando o surgimento do chamado “feminismo neoliberal”.

Colaborando com o pensamento de Fraser, Catherine Rottenberg (2018) mostra na obra *The Rise of Neoliberal Feminism*, como o feminismo neoliberal vem sendo trabalhado no meio sociocultural, principalmente quando este é adotado pela mídia de massa, na qual promovem em seus produtos culturais, junto a celebridades da mídia, representações femininas fortes e ativas. Ocasionalmente uma representatividade, que seguindo o pensamento de Fraser, é digno de questionamentos, pois, favorece somente os chamados 1% (ARRUZA; BHATTACHARYA; FRAZER, 2019).

Neste prisma de raciocínio, autores como Rebecca Hains (2007; 2012), Andi Zeisler (2016) e Hamlin e Peters (2018) identificam que a discursividade sobre “empoderamento feminino” na mídia de massa, ganhou força após a explosão do conceito discursivo de “*girl power*”, irrompido nos anos de 1990.

Além destes autores, alguns estudos em mídia, mostram que produtos culturais como filmes, programas de televisão e desenhos animados, ganharam roupagens discursivas que dialogam com certas pautas dos movimentos feministas. Isto é, desde a década de 1990, é frequente personagens femininas que controlam suas próprias narrativas, que possuem aspirações profissionais e que não dependem de figuras masculinas como suas grandes salvadoras. Ou

seja, ocorre, desde então, um “movimento discursivo midiático” que deu poder ativo à personagens femininas. Mas partindo de um ponto crítico, questionamos: o quão progressista esse movimento realmente é?

É possível identificar que este movimento midiático, dos anos de 1990, irrompe contra o chamado “*Backlash*” dos anos 80. Tal conceito foi desenvolvido por Susan Faludi (2001) ao observar que, algumas representações femininas com “poder”, foram caçadas e/ou censuradas na cena midiática americana, numa tentativa de promover “à volta das mulheres ao lar”, ou frear o avanço de pautas feministas.

Este “novo” movimento midiático dialoga com o conceito de “feminismo de poder” que Naomi Wolf (1996) escreveu na obra *Fogo com Fogo*, na qual a ideia consiste em promover a superação do “feminismo de vítima”, através de posicionamentos individuais de tomada de poder feminino.

E por fim, traremos para o debate, o recente conceito de *Femvertising*⁹ (SANTOS, 2018; ZEISLER, 2016; HAMLIN e PETERS, 2018), pois, talvez nos ajude a compreender melhor, como a mídia colabora com o neoliberalismo progressista na tarefa de cooptar discursos feministas. Tal conceito, é uma estratégia de *marketing* e publicidade, que realiza conexões entre discursos de diversidade e liberdade feminina com produtos de consumo.

2.1 Governamentalidade neoliberal: o “homem empresarial”

Para iniciar nosso debate o primeiro passo consiste em conceituar as políticas liberais e neoliberais. Mas é importante frisar que, não nos deteremos em debater essas políticas econômicas de modo exaustivo. Escolhemos realizar, de modo sucinto, um apanhado da formação destes movimentos e as ideias gerais destas políticas, sobretudo o princípio de governamentalidade.

Nascido por uma racionalização de princípios da Reforma Protestante, por volta do século XVI, e se desenvolvendo melhor durante os séculos XVII e XVIII na Europa, o liberalismo consiste numa corrente teórica econômica que propõe a liberdade do mercado, através do chamado “Estado mínimo”, isto é, a baixa intervenção do Estado na sociedade e nos interesses/manobras de empresas

⁹ Junção de duas palavras em inglês: *feminine* (*feminino*) + *advertising* (propaganda).

privadas. Tem como característica, também, o individualismo, na qual está intrínseco a compreensão de que tudo deve ser conquistado pelo esforço, desconhecendo, assim, direitos coletivos (HERNANDEZ, 2007).

A teoria liberal, que tem Adam Smith como um seus pais, parte do princípio que as pessoas são livres, individuais e egoístas; a teoria de Smith também é responsável por:

(...) conectar a natureza humana com as políticas públicas, quando argumenta que os indivíduos são naturalmente egoístas e motivados a buscar as atividades econômicas que atendem aos seus melhores interesses. (...) A natureza egoísta do ser humano o motiva a um desejo crescente e contínuo de consumir bens e serviços que o sistema capitalista se encarrega de estimular. (*ibidem*, p. 04 – tradução nossa)

Continuando o pensamento da citação acima, liberdade natural, liberdade à propriedade privada e liberdade de expressão, são ideias difundidas pelo liberalismo, pois o pensamento liberal promove a livre concorrência de mercado, através da lei de oferta e demanda, que se resume no conceito de "mão invisível", que consiste na autorregulação "natural" do mercado a partir da competição e alta dos preços.

Apesar de ter gerado ganhos e crescimento para o capitalismo, o liberalismo não foi capaz de resolver problemas que surgiram, ocasionando o que DARDOT e LAVAL (2017) definem como uma crise de governamentalidade liberal:

Em outras palavras, o triunfo liberal de meados do século XIX não durou. Os capitalismo norte-americano e alemão, as duas potências emergentes da segunda metade do século XIX, demonstravam que o modelo atomístico de agentes econômicos independentes, isolados, guiados pela preocupação com seus próprios interesses, é claro, e cujas decisões eram coordenadas pelo mercado concorrencial quase não correspondia mais às estruturas e às práticas do sistema industrial e financeiro realmente existente. (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 37)

Após crises no capitalismo, como a conhecida crise de 29, o liberalismo perde espaço para o Keynesianismo, que defendia a intervenção do Estado na economia para gerar o "Estado de Bem-Estar Social" (grande arrecadação de impostos para a geração de benefícios sociais). Mas com o alto custo de

manutenção dessa nova política de Estado e o crescimento da globalização, o neoliberalismo surge para superar algumas correntes de pensamentos liberais e avançar com outras, durante o século XX (pós-Segunda Guerra Mundial) – e só ganhando mais destaque nos EUA nas décadas de 1970-80.

O neoliberalismo não é uma espécie nova de liberalismo, e nem uma traição total do movimento liberal, mas é um novo panorama de governamentalidade, que vê o Estado como um colaborador, como um órgão que pode ajudar a regular políticas neoliberais que concordem com os princípios de livre mercado.

Desse modo, se o liberalismo via o mercado como um espaço de troca natural, o neoliberalismo tem a noção do mercado socialmente construído, “(...) permitindo, assim, a aceitação da ideia de intervenção estatal para a garantia de suas premissas, princípios e bases ideológicas” (MEDEIROS, 2017, p. 151), isto é, agora há o reconhecimento da importância do Estado na esfera pública, na qual este deve disponibilizar os cuidados básicos, como saúde e educação. Mas, a ideia ainda é de avançar com o Estado mínimo, na qual as privatizações de serviços públicos entram em foco.

O neoliberalismo não se pergunta mais sobre que tipo de limite dar ao governo político, ao mercado (Adam Smith), aos direitos (John Locke) ou ao cálculo da utilidade (Jeremy Bentham), mas, sim, sobre como fazer do mercado tanto o princípio do governo dos homens como o do governo de si. (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 31)

O neoliberalismo, tal como o liberalismo, continua observando o mercado através do prisma da concorrência, na qual os homens livres podem concorrer uns com os outros, mas não como algo natural, pois precisam de incentivos.

Com base em Dardot e Laval (2017), entendemos que algumas políticas sociais de Estado, como o Estado de Bem-Estar Social promovido pelo Keynesianismo, atrapalham a ideia de livre concorrência; para que à concorrência exista é preciso que haja desigualdade, que diferenças sociais apareçam, pois, a equalização ou o nivelamento social promovido por certas políticas públicas dificultam o crescimento daqueles que detêm maior poder capital (a classe burguesa capitalista). Afinal, como podemos compreender no clássico “O Manifesto Comunista”, de Karl Marx (1983), para que o sistema

capitalista se sustente, uma das bases desse sistema deve estar bem acentuada as diferenças de classe, através da exploração da classe trabalhadora pela burguesia.

Com o desenvolvimento da burguesia, isto é, do capital, desenvolve-se também o proletariado, a classe dos trabalhadores modernos, que só sobrevivem se encontram trabalho, e só encontram trabalho se este incrementa o capital. Esses trabalhadores, que são forçados a se vender diariamente, constituem uma mercadoria como outra qualquer, por isso exposta a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as turbulências do mercado. (MARX, 1983, p. 21)

Marx vai apontar que o motor da história é a luta de classes, entre aqueles que detêm os modos de produção e aqueles que possuem apenas a força de trabalho para vender, de modo que a sociedade burguesa junto ao Estado, oprimem a classe proletária. A sociedade burguesa, por sua vez, inseriu na sociedade condições de opressão social, graças a expansão do comércio mundial, das navegações, e assim o capitalismo burguês cresceu, e conseqüentemente, o seu poder político.

(...) a burguesia moderna é ela mesma o produto de um longo processo, moldado por uma série de transformações nas formas de produção e circulação. (...) com o estabelecimento da grande indústria e do mercado mundial a burguesia conquistou, finalmente, o domínio político exclusivo no Estado representativo moderno. O poder do Estado moderno não passa de um comitê que administra os negócios comuns da classe burguesa como um todo. (MARX e ENGELS, 2008, pp. 13-14)

Numa visão marxista, o Estado é o responsável por regular a sociedade e as classes sociais, por conciliar as diferenças sociais, porém de modo a afirmar a opressão da classe dominante sobre a dominada. Logo o Estado representa os interesses do opressor.

Voltando ao debate com DARDOT e LAVAL (2017), na densa obra "A Nova Razão do Mundo", eles definem que devemos observar o neoliberalismo como um tipo de governamentalidade, conceito este advindo do pensamento foucaultiano, na qual o modo de governo se estende para o corpo social, formando, assim, uma forma de governar a conduta social, na qual as práticas de poder estão difusas, espalhadas por toda a sociedade. Assim, este conceito,

deu ao neoliberalismo a noção de que não é apenas uma ideologia ou um sistema econômico, mas que tem impacto na lógica do capital e nas relações sociais como um todo, de modo que seus princípios ideológicos formam os sujeitos – a ponto deles reproduzirem tais ideias de modo inconsciente, como se fosse algo natural, e/ou vigiando uns aos outros.

As palavras do próprio Foucault podem resumir de forma categórica o seu significado de governamentalidade:

E com esta palavra quero dizer três coisas: 1 – O conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança. 2 – A tendência que em todo o Ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência deste tipo de poder, que se pode chamar de governo, sobre todos os outros – soberania, disciplina, etc. – e levou ao desenvolvimento de uma série de aparelhos específicos de governo e de um conjunto de saberes. 3 – Resultado do processo através do qual o Estado de justiça da Idade Média, que se tornou nos séculos XV e XVI Estado administrativo, foi pouco a pouco governamentalizado. (FOUCAULT, 2005, p. 172)

Na filosofia de Foucault o poder não está relacionado a uma teoria política, a uma instituição oficial, como o Estado, mas o poder é uma relação. Foucault se dedica ao estudo das manifestações de poder na sociedade na concepção de redes de micro poderes (família, trabalho, relações diversas, escola, etc.), onde os corpos se auto influenciam e se vigiam numa coerção não violenta, como ele bem explica na seguinte passagem:

Em primeiro lugar: não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes. Trata-se, ao contrário, de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violento. Exemplificando: em vez de tentar saber onde e como o direito de punir se fundamenta na soberania tal como esta é apresentada pela teoria do direito monárquico ou do direito democrático, procurei examinar como a punição e o poder de

punir materializavam-se em instituições locais, regionais e materiais, quer se trate do suplício ou do encarceramento, no âmbito ao mesmo tempo institucional, físico, regulamentar e violento dos aparelhos de punição. Em outras palavras, captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício. (FOUCAULT, 2005, p. 103)

Com o autor de “Microfísica do Poder” (*ibidem*) compreendemos que nas sociedades modernas o foco está em disciplinar os sujeitos sem o uso da violência física, mas através das instituições ideológicas.

Assim, o poder não está somente na instituição do Estado, mas, também se encontra em instituições “menores” que compõem todo o organismo social.

Interpretamos, sob esta perspectiva foucaultiana que o neoliberalismo exerce poder coercitivo criando formas ideais de relações sociais e/ou subjetividades. A “forma de ser”, imposta pelo neoliberalismo, se encontra na promoção do ideal “homem empresarial”, que impõe um tipo de governamentalidade, na qual os indivíduos precisam agir como empresários de si. Assim, de modo individualizado, cada sujeito é responsável pelo seu próprio bem-estar (MEDEIROS, 2017).

Logo, o neoliberalismo realiza um projeto que transfere partes das responsabilidades de cuidados e bem-estar social, do Estado, para o indivíduo (MEDEIROS, 2017). Além disso, essa imposição de individualidade social estimula a competitividade constante entre os sujeitos. E assim, “há quase um terço de século, essa norma de vida rege as políticas públicas, comanda as relações econômicas mundiais, transforma a sociedade, remodela a subjetividade” (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 14).

De modo geral, a ideia de governamentalidade é para se referir que o modo de funcionalidade do neoliberalismo, se infiltrou em instituições além do Estado, logo, estando presente nas escolas, nas universidades, nas empresas privadas, na mídia, nas relações sociais, enfim, em diferentes espaços da sociedade, fazendo com que haja o poder hegemônico neoliberal (MEDEIROS, 2017; DARDOT e LAVAL, 2017).

A busca individual por crescimento profissional, qualificação, melhoria salarial e concorrência entre os sujeitos, são princípios que a noção de “homem empresarial” visa difundir. Nesse contexto, o sujeito é impelido a se entender enquanto sujeito livre, com a noção de que boas escolhas e boas ações podem

lhe trazer recompensas. Contudo, este panorama oculta a realidade, pois suas escolhas e ações só serão consideradas “boas” se estiverem de acordo com os princípios ideológicos dominantes (*Ibidem*).

Ou seja, essa é uma estratégia neoliberal, que guia o sujeito a seguir os interesses da classe burguesa/dominante, ou seja, "(...) de modo que o indivíduo busque seu interesse como se fosse seu dever, e vice-versa" (*Ibidem*, p. 211):

A estratégia neoliberal consistirá, então, em criar o maior número possível de situações de mercado, isto é, organizar por diversos meios (privatização, criação de concorrência dos serviços públicos, “mercadorização” de escola e hospital, solvência pela dívida privada) a “obrigação de escolher” para que os indivíduos aceitem a situação de mercado tal como lhes é imposta como “realidade”, isto é, como única “regra do jogo” (...). (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 212)

Como dito, o papel do Estado nesse modo de vida a qual todos são empresários de si, é no sentido de desenvolver estímulos que favoreçam os indivíduos a serem ativos, empreendedores de fato, que “protagonizem suas escolhas”. Os autores supracitados, esclarecem que essa governamentalidade, intensificou a busca por maiores jornadas de trabalho e a individualização dos salários, "esse último método, vinculando remuneração a desempenho e competência, ampliou o poder da hierarquia e reduziu todas as formas coletivas de solidariedade" (*Ibidem*, 2017, p. 222).

2.1.1 Feminismo e Neoliberalismo Progressista

Ao desenvolver a noção de “homem empresarial”, o neoliberalismo transforma os sujeitos em “capital humano”, sem haver uma distinção de gênero muito firme (apesar de ainda existir). Ou melhor, o que ocorre é que a força de trabalho de homens e mulheres são cooptados para sustentar o sistema capitalista neoliberal. Sob este princípio, o sistema buscará estimular a presença da mulher no mercado de trabalho – porém de modo bastante exploratório, uma vez que o trabalho e cuidados domésticos, ainda são impostos como “responsabilidades femininas” (ROTTENBERG, 2018).

Apesar de ter se tornando uma política sociocultural hegemônica, Nancy Fraser (2021) pontua que neoliberalismo está se desgastando, diante de

algumas frentes antineoliberais – mas, ainda não possuem poderes hegemônicos o suficiente para destruir a fase neoliberal do capitalismo.

Assim, ela dirá que “o velho está morrendo, e o novo não pode nascer”¹⁰, isto é, apesar das fragilidades encontradas, ainda não há uma alternativa à altura para substituir a hegemonia neoliberal. Com este arcabouço questionamos: será a união de pautas progressistas com a governamentalidade neoliberal – ou seja, o neoliberalismo progressista –, uma das formas pela qual a sobrevivência hegemônica do neoliberalismo ainda persiste?

Nascida na tradição marxista, o conceito de hegemonia já foi utilizado em diversos contextos e interpretações, como na tradição clássica de Marx e Engels, depois nas ideias defendidas por Lenin, na qual hegemonia se trata do direcionamento político a ser exercido pelo proletariado, afim de derrotar a burguesia capitalista, através de alianças políticas na formação de uma ditadura do proletariado – que é, a aliança entre “o proletariado, a vanguarda dos trabalhadores e as numerosas camadas de trabalhadores não proletários (pequena burguesia, pequenos proprietários de terras, camponeses, intelectuais, etc.)” (LEAL, 2019, p. 112).

Já no pensamento gramsciano a ideia de hegemonia é estudada enquanto poder ideológico de uma classe sobre a outra (no capitalismo: a burguesia dominando o proletariado). Assim, Gramsci, observa o conceito de hegemonia de Lenin, e o expande além das ideias lenistas de ditadura do proletariado, e entende a hegemonia como sinônimo de poder cultural (LEAL, 2019).

Edmundo Dias (1996), no livro “O Outro Gramsci”, esclarece que normalmente a ideia de hegemonia em Gramsci é interpretada apenas como um instrumento para obtenção de domínio ideológico. Mas que podemos ir além, e a observar como a construção de uma visão de mundo, pois “a capacidade que uma classe fundamental (subalterna ou dominante) tenha de construir sua hegemonia, decorre da sua possibilidade de elaborar sua visão de mundo própria, autônoma” (*Ibidem*, p. 10), consistindo numa reforma intelectual e moral, uma nova racionalidade.

¹⁰ Fraser toma a frase emprestada de Gramsci, e a utiliza para dar nome ao livro na qual ensaia o debate sobre o “neoliberalismo progressista”

O poder cultural ideológico hegemônico, da classe burguesa, é também a ideologia do Estado. Em Gramsci o conceito de Estado é ampliado, formado tanto pela sociedade política (governo – aparelho repressivo do Estado), quanto pela sociedade civil (instituição como: partidos políticos, mídia, religiões etc.), estrutura e superestrutura respectivamente. Nessa linha de raciocínio, a sociedade civil interfere na construção da sociedade política, em um complexo jogo de relações e negociações (NETO, 2016; LEAL, 2019; GRAMSCI, 2002).

A ideologia, a cultura e a política da classe burguesa se faz hegemônica ao se colocar como a “classe geral”, ou melhor, ao imporem seus interesses particulares de minoria capitalista como os interesses da maioria, e isso só é possível fazer quando se controla as instituições sociais (escola, mídia, igrejas, sindicatos, etc), tal como Gramsci aborda na seguinte passagem:

O exercício “normal” da hegemonia, no terreno tornado clássico do regime parlamentar, caracteriza-se pela combinação da força e do consenso, que se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria, expresso pelos chamados órgãos da opinião pública – jornais e associações –, os quais, por isso, em certas situações, são artificialmente multiplicados. (GRAMSCI, 2002, p. 95)

Assim, a hegemonia burguesa capitalista é capaz de gerar um estado de contentamento social, que aliena a classe proletária. Nessa lógica de pensamento, entendemos que o poder do grupo dominante é mantido pela formação do consenso social, que direcionam a massa para um único caminho, na qual, algumas instituições junto ao Estado, possuem o papel de gerir mecanismo de manutenção do poder vigente, num processo de alienação social, que pode ser desenvolvido por adesão, quando a classe proletária apoia a ideologia da classe burguesa, ou mesmo pela passividade, a falta de consciência de classe para reivindicar mudanças. (LEAL, 2019; BARRETO, 2012; DIAS, 1996; GRAMSCI, 2002).

Outro ponto apresentado por Dardot e Laval (2017), mostra que o desemprego e a precariedade, formas categóricas de manutenção da diferença de classe, é um meio poderoso de disciplina social;

Mas essa alavanca “negativa”, cujo motor é o medo, sem dúvida estava longe de ser suficiente para a reorganização das empresas. Outros instrumentos de gestão foram necessários para reforçar a pressão da hierarquia sobre os assalariados e aumentar seu comprometimento. Assim, a gestão das empresas privadas desenvolveu práticas de gestão de mão de obra cujo princípio é a individualização de objetivos e recompensas com base em avaliações quantitativas repetidas. (DARDOT e LAVAL, 2017, p. 220)

Uma vez que a liberdade de uma classe é apresentada como a liberdade de todas as classes, só o interesse da classe dominante é que está sendo levado em questão. As ideias sobre a “liberdade individual”, que encontramos nos discursos neoliberais, por exemplo, estão envoltas de “sombras não perceptíveis”, isto é, não percebemos que nossa liberdade é condicionada, que estamos servindo às ordens socioeconômicas hegemônicas.

Essas “sombras” são as manipulações e jogos políticos, que ocorrem de maneira bastante articulada, podendo mascarar de benefícios e/ou progressos, alguns projetos que favorecem a desigualdade social, e, também, a manutenção das bases do capitalismo.

Nancy Fraser (2021) vai chamar essa ação de “**Neoliberalismo Progressista**”, na qual políticas neoliberais podem, por exemplo, até favorecer alguma redução da pobreza, mas não medidas para combater de fato essa desigualdade, isto é, há à cooptação de demandas e discursos de minorias sociais pela política neoliberal, que as utilizam, de modo inteligente, para avançar com suas manobras políticas e governamentais. Um movimento que mantém a ordem hegemônica neoliberal enquanto dialoga superficialmente com movimentos progressistas, sem abalos, sem reivindicações, apenas “pequenas doses homeopáticas” de mudanças.

Este conceito cunhado por Fraser (2021) é um oxímoro, isto é, a união de dois conceitos que em tese se antagonizariam. Num contexto estadunidense, ela observa que essa união se deu entre movimentos sociais, como o feminismo, o multiculturalismo, os movimentos raciais e os ativismos LGBTQIA+, junto às grandes empresas e instituições econômicas, como *Hollywood*, Vale do Silício e *Wall Street*.

Tal manobra, Fraser explica, se deu na tentativa de “vender” as ideias neoliberais de uma forma “mais palatável”, reembalando o neoliberalismo com

adornos emancipatórios e progressistas – para que assim o projeto neoliberal se tornasse um bloco hegemônico. Esse projeto funcionou? É possível dizer que sim, quando observarmos o modo como um certo tipo de feminismo, à serviço do neoliberalismo, se tornou popular.

Catherine Rottemberg (2018) falando sobre o “**feminismo neoliberal**”, dirá que é um feminismo cooptado pelo capitalismo. Compreende-se que, essa vertente feminista colabora com a noção de “homem empresarial” (uma das formas de governamentalidade do neoliberalismo).

Desde suas primeiras ondas, o movimento feminista tem proclamado pela liberdade feminina e pela igualdade de gênero, e nesse processo questionamentos foram lançados ao capitalismo, as imposições sociais e ao patriarcado. O que as feministas do início e da metade do século XX não esperavam, dirá Nancy Fraser, era que essa demanda por liberdade feminina se tornasse alavanca para novas formas de exploração capitalista, servindo como gancho para discursos neoliberais.

Tal afirmação é deveras inquietante. Nos faz questionar, de forma desesperançosa: toda a luta histórica dos movimentos feministas, serviram apenas de alavanca para novas formas de opressão social, e/ou, para manutenção do sistema capitalista?

O artigo “Como o feminismo se tornou a empregada do capitalismo – e como resgatá-lo”¹¹, publicado por Fraser no *The Guardian* em 2013, é frequentemente citado como um ponto fundamental ao debate sobre o casamento entre o movimento feminista e o capitalismo neoliberal. Fraser escreve como o movimento feminista da segunda onda, que tinha como uns dos pilares criticar a exploração capitalista e patriarcal, acabou, cegamente, por contribuir com ideias-chaves para legitimar políticas neoliberais. Ideais como igualdade e liberdade feminina acabaram sendo utilizados para “novas formas de desigualdade e exploração” (FRASER, 2017, s/p), num projeto que juntou capitalismo e demandas emancipatórias progressistas.

A autora destaca, ainda, a ocorrência da promoção do discurso de autonomia individual e o sucesso feminino, através do empreendedorismo, como

¹¹ O artigo foi lido em sua versão traduzida por Bruno Cava em 2017. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/noticia/como-o-feminismo-se-tornou-empregada-do-capitalismo-e-como-resgata-lo> Acessado em: 18/07/2021

um fator que despolitizou a essência do movimento feminista. Aqui percebemos como o modo de vida neoliberal, “homem empresarial”, atua no processo de “amansar” pautas feministas. Isto é, o perfil de sujeito empresário de si, meritocrático e “livre” é acoplado à pauta de emancipação feminina, para promover as noções de empoderamento e incentivar a mulher no mercado de trabalho – criando a “mulher empresarial” –, mas, ao mesmo tempo, despolitiza o movimento organizado de mulheres, dando assim, à pauta feminista, um debate superficial, sem crítica ao sistema, pois, aparentemente o sistema estaria a favor das mulheres.

Essa perspectiva neoliberal do feminismo, parece-nos se encaixar, também, no que se chama de pós-feminismo, que são conjuntos de pressupostos que tendem a ver o “feminismo” como algo passado, como um movimento que já aconteceu e os ganhos já foram conquistados (TASKER e NEGRA, 2007).

Ideias “pós-feministas” foram crescentes nos momentos iniciais da racionalidade hegemônica neoliberal, por volta da década de 1990, ao defenderem que as mulheres já possuíam a liberdade tão reivindicada em outrora, e que o próximo passo seria abraçar as oportunidades, ocuparem o espaço conquistado.

Essa cultura “pós-feminista” naturaliza aspectos do feminismo, mas também os mercantiliza, ao explorar o poder de consumo da mulher livre e trabalhadora. Ou seja, aspectos feministas são incorporados a cultura popular. Isso é o que Tasker e Negra (2007), observam nas falas de diversos pesquisadores e ativistas do feminismo contemporâneos, como bell hooks. Assim, a maior presença das mulheres nos postos de trabalho, com voz social ativa, tanto se deve às demandas dos ativismos feministas, quando de demandas capitalistas. Dessa forma:

(...) a cultura pós-feminista enfatiza oportunidades educacionais e profissionais para mulheres e meninas; liberdade de escolha em relação ao trabalho, domesticidade e paternidade; e empoderamento físico e particularmente sexual. Assumindo total liberdade econômica para as mulheres, a cultura pós-feminista também (mesmo insistentemente) decreta a possibilidade de que as mulheres possam escolher afastar-se do mundo público do trabalho. As ficções pós-feministas frequentemente deixam de lado as evidentes disparidades econômicas e o fato de que a

maioria das mulheres aborda o trabalho remunerado como uma necessidade econômica e não uma “escolha”. (TASKER e NEGRA, 2007, p. 02 – tradução nossa)

Assim, deixemos claro, que o desenvolvimento crítico feito por Nancy Fraser, é em respeito ao “feminismo neoliberal”. Mas, outras frentes feministas, são resistências ao poder do capitalismo, como, por exemplo, o feminismo de vertente marxista. Ou, por exemplo, o feminismo interseccional, que observam que a opressão da mulher não advém somente do fato de ser mulher, mas também tem a ver com questões raciais, com questões de gênero e sexualidade, com classe social, com padrões de beleza etc.

Enfim, poderíamos exemplificar diversas frentes feministas que questionam as construções sociais patriarcais e heteronormativas, que buscam melhorias para a vivência da mulher, melhorias nos direitos e nas políticas públicas, bem como a equidade de gêneros.

Ou seja, pautas e discursos feministas até podem terem sido desvirtuados, resignificados ou apropriados por demandas capitalistas, mas o feminismo como movimento político, de resistência e intelectual ainda persiste.

Se pudéssemos objetivar o feminismo, diríamos que é um movimento coletivo que desvelou “(...) os mecanismos políticos, econômicos e ideológicos que converteram a diferença anatômica entre homens e mulheres em uma diferença política na perspectiva de dominação e subordinação” (BEDIA, 2014, p. 49).

O feminismo, em sua dupla dimensão de movimento social e de tradição intelectual, é um dos efeitos reflexivos da modernidade que mais contribuiu, nos dois últimos séculos, ao progresso social e político. O feminismo democratizou aspectos decisivos da sociedade em vários sentidos. De um lado, alargou os limites políticos e econômicos das democracias ao reivindicar para a metade da sociedade a cidadania social e política. E, de outro, visibilizou aquelas questões morais e existenciais reprimidas pelas instituições da modernidade patriarcal e as introduziu no debate público (aborto, sexualidade, reprodução e invisibilidade da economia doméstica, entre outros). (BEDIA, 2014, p. 48)

Apesar da análise de Fraser ser, de fato, um ponto de alerta e cautela para as próprias teorias e lutas feministas, seria equivocado olharmos para o feminismo apenas como uma “nova” ferramenta capitalista. Logo, o feminismo

neoliberal, a qual Nancy Fraser crítica, esse sim, talvez, seja a “empregada do capitalismo”.

Continuando o debate sobre o casamento entre feminismo e neoliberalismo, na segunda onda feminista reivindicava-se, através da crítica ao sistema capitalista patriarcal, a introdução da mulher no mercado de trabalho.

Dessa maneira, o neoliberalismo progressista faz a aproximação de políticas repressivas e pró-negócios com políticas progressistas de valorização à diversidade, buscando esse apoio nas noções de representatividade e igualdade, mas como sinônimos de meritocracia (MARQUES, 2021; MEDEIROS, 2017; ROTTENBERG, 2018). A ideia de meritocracia está intrínseca na ideia homem empresarial, logo junto à discursos feministas, faz deste um movimento individual, não mais coletivo em prol de todas as mulheres, mas que é em prol de mulheres “merecedoras”:

O programa neoliberal progressista para uma ordem “mais justa” não visa abolir a hierarquia social, mas “diversifica-la”, “empoderar” mulheres “talentosas”, pessoas de cor e minorias sexuais para que chegassem ao topo. Esse ideal é inerentemente específico a uma classe, voltado para garantir que indivíduos “merecedores” de “grupos sub-representados” possam alcançar posições e estar em pé de igualdade com os homens brancos e heterossexuais de sua própria classe. (FRASER, 2021, p. 42)

O neoliberalismo e a segunda onda feminista se desenvolveram nas universidades em épocas próximas, logo conceitos desenvolvidos nessas duas correntes dialogaram uns com os outros. A ideia de homem empresarial, rejeição da interferência do Estado, a meritocracia, o carreirismo e a intensa competitividade, foram propostas que alguns movimentos feministas adotaram – apesar de outras vertentes feministas criticarem tais propostas (MEDEIROS, 2017).

Com essa noção a ideia de empoderar mulheres cai como uma luva, incentivando as mulheres a seguirem uma carreira profissional de sucesso. Mas o que a lógica neoliberal propõe é que elas entrem em competição, que cada uma siga individualmente em busca de sua melhoria de vida (ROTTENBERG, 2018), mais uma vez, o sujeito neoliberal é responsável pelo seu bem-estar social.

Contudo, o neoliberalismo progressista ao se apropriar de conceitos do feminismo, talvez possa colaborar, indiretamente, de modo positivo ao dar evidência para pautas feministas pouco discutidas e naturalizando determinadas mudanças reivindicadas pelo movimento.

Ou seja, observamos que o feminismo dentro da cultura popular, talvez, não deva ser totalmente criticado, pois, talvez esses discursos possam servir de alavancas para outras lutas feministas, ou sirvam, para alguns sujeitos, como o primeiro contato com o “feminismo”.

Ao falarmos em feminismo popular, estamos nos referindo a uma das formas de feminismo, o feminismo neoliberal, o feminismo que não critica o sistema e que ganha formas hegemônicas, por exemplo: aparecendo com intensidade nos discursos dos produtos culturais da mídia de massa, na publicidade e em produtos de consumo diversos.

A grande característica desse feminismo está em ser um movimento individual, ou seja, ele não está em prol de todas as mulheres, nem de todas as classes, com isso alguns pesquisadores, dos quais concordamos, vão questionar no sentido político: deveríamos realmente chamar o feminismo neoliberal de feminismo? É um ponto difícil de se objetivar numa resposta direta, pois quando pautas feministas se entrelaçam com ideias neoliberais, há benefícios e prejuízos neste jogo de interesses.

2.2 Entendendo o Feminismo neoliberal

Quando estudamos o feminismo é sempre importante tomarmos nota do seu desenvolvimento ao longo da história. Esse é um percurso que é pertinente para entender como ideologias neoliberais se entrelaçaram com alguns discursos feministas. Além disso, ter um breve contato com a historicidade do movimento nos ajuda a compreender o porquê de o feminismo ser, hoje, plural e diverso.

2.2.1 Um breve panorama histórico do feminismo

É comum ler que o surgimento do movimento feminista se deu com as revoltas sufragistas iniciados ao fim do século XIX, contudo, aponta Margaret

Walters (2005), que ações em prol da libertação das mulheres já vinham sendo ensaiados por diversas mulheres desde muito antes, com questionamentos as interpretações e inscrições bíblicas, ao papel da mulher. A conservadora duquesa Margaret Cavendish, por exemplo, escrevia em 1653 poemas e críticas sobre as hostilidades dirigidas as mulheres. No século XVIII, a inglesa Mary Astell já discorria sobre as restrições impostas as mulheres. São vários os exemplos e registros de mulheres que já reivindicavam a liberdade feminina, a igualdade entre homens e mulheres, antes mesmo dessa ação se tornar um movimento organizado;

(...) tem um sólido passado de quase três séculos, pleno de lutas por conquistar novos espaços de liberdade e igualdade para as mulheres. Sua data de nascimento remonta-se ao século XVII, quando François Poullain de la Barre, no ano de 1673, publicou um livro, *De l'égalité des sexes*, no qual sustentava que a subordinação das mulheres não tinha sua origem na natureza, mas na sociedade. Um século mais tarde, as mulheres da Revolução Francesa se articularam politicamente para reclamar os direitos de cidadania que os varões já possuíam. Em 1792, a inglesa Mary Wollstonecraft publicou *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, em que denunciava que a sujeição das mulheres não era o resultado de uma natureza inferior à masculina, mas de preconceitos e tradições que se remontavam à noite dos tempos. (BEDIA, 2014, p. 13)

Rosa Cobo Bedia (2014) formula que a base do desenvolvimento do pensamento feminista, na modernidade, se deu com a ideia de igualdade como um princípio universal, uma ideia que denota à liberdade dos indivíduos. Ela explica que esse paradigma é um contraponto à rígida sociedade estamental da Idade Média, abrindo caminho, assim, para a mobilidade social a partir do mérito e o esforço individual (BEDIA, 2014). Logo, promovendo o entendimento da individualidade, indo contra “à supremacia social das entidades coletivas que eram os estamentos” (*Ibidem*, p. 15). E ao ser tomada por algumas mulheres, a noção ideológica de igualdade se torna uma potente ação política.

O direito de as mulheres poderem participar ativamente da vida cívica e política, através do sufrágio, foi a primeira grande demanda organizada do que viria a se tornar a chamada “primeira onda feminista”. Nesse momento, reivindicou-se o direito do voto feminino, para assim promover mudanças sociais, isto é, através do voto as mulheres poderiam escolher seus líderes e partidos,

bem como reivindicar pautas que os homens negligenciavam ou não reconheciam.

Após a revolução industrial, os principais movimentos sufragistas se desenvolveram com destaque no Reino Unido e nos Estados Unidos da América, localidades urbanas, industriais, com religião protestante e com a presença de ideologias liberais. O liberal utilitarista John Stuart Mill, influenciado pela sua esposa Harriet Tayler, na obra “A Sujeição da Mulher”, de 1869, colabora significativamente para o movimento sufragista, ao discorrer sobre os obstáculos, as subordinações e as desigualdades sociais enfrentadas pelas mulheres, além de contribuir com o debate de que a “feminilidade”, ou aquilo que é considerado feminino, é desenvolvido por estímulos não naturais (WALTERS, 2005).

Demandas sufragistas liberais, não eram tão incisivas quanto a perspectiva radical que se desenvolveu em paralelo, e as vezes nem em prol da grande diversidade feminina, consistindo numa política moderada e dependente das ideologias liberais. O próprio John Stuart Mill, colaborando com ideias ao sufrágio feminino, por exemplo, concentrava seus esforços em prol das mulheres casadas, mantendo a margem as mulheres solteiras. (BEDIA, 2015, WALTERS, 2005).

Assevera WALTERS (2005) que por vezes em discursos contestadores ao voto feminino, apontava-se que este direito de voto seria apenas uma extensão do voto masculino, na perspectiva de que a mulher casada faria suas escolhas referentes as escolhas do seu esposo.

Com o sufrágio institucionalizado, outras demandas políticas femininas começaram a se desenvolver, como a busca por acesso feminino ao mercado de trabalho e o direito à propriedade. (SAVIETTO, 2015; WALTERS, 2005; BEDIA, 2014). O acontecimento da Primeira Guerra Mundial deu a possibilidade das mulheres trabalharem nas fábricas, assumindo papéis antes destinados aos homens – pois, seus maridos ou os “homens do lar” foram recrutados para prestar serviços militares.

E então mulheres ocuparam cargos em fábricas, obras de engenharia e hospitais, e muitas já reivindicando aumentos salariais e observando a diferença salarial perante o homem. Esse momento acende uma chama de expectativa para mudanças nos papéis sociais no pós-guerra. Porém, após o término do

conflito, o que se observou foi uma espécie de desejo de “voltar ao normal”, ocasionando o fato de muitas mulheres voltarem as suas funções de cuidar do lar (SAVIETTO, 2015).

Comentamos, brevemente no capítulo anterior, que a mulher trabalhadora sempre existiu e sempre teve seu papel de importância nas organizações sociais ao longo dos séculos, não é uma novidade desenvolvida pelas lutas feministas ou a entrada das mulheres nas fábricas. Na sociedade pré-capitalistas, nos lembra Heleieth Saffioti (2013), as mulheres ocupavam funções nos campos, nas manufaturas, no comércio, nas oficinas além de realizarem as tarefas domésticas. Contudo, apesar de estar presente nas esferas de trabalho, sua força sempre foi julgada como inferior, suas capacidades prejudicadas e tendo sua vida regulada, tutelada ou mesmo vigiada por figuras masculinas.

A felicidade pessoal da mulher, tal como era então entendida, incluía necessariamente o casamento. Através dele é que se consolidava sua posição social e se garantia sua estabilidade ou prosperidade econômica. Isto equivale a dizer que, afora as que permaneciam solteiras e as que se dedicavam às atividades comerciais, as mulheres, dada sua incapacidade civil, levavam uma existência dependente de seus maridos. (SAFFIOTI, 2013, p. 63)

Mas o que se sucedeu, com o desenvolvimento do capitalismo, foi que a situação da mulher e o trabalho ficou ainda mais complicada. A condição natural sexo, masculino e feminino, passou a ser determinante nesse novo sistema. Com isso “o capitalismo reinventou a opressão das mulheres e, ao mesmo tempo, virou o mundo de cabeça para baixo” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 39).

Comenta Saffioti (2013) que para as esposas de membros da burguesia o ambiente doméstico se configurou como o principal posto da função feminina. Contudo, para as mulheres da base inferior da pirâmide social, a força de trabalho foi cooptada de modo extremamente exploratório, na qual a presença das novas tecnologias de produção proporcionara a utilização da “frágil” força feminina (SAFFIOTI, 2013).

As desvantagens sociais de que gozavam os elementos do sexo feminino permitiam à sociedade capitalista em formação arrancar das mulheres o máximo de mais-valia absoluta através,

simultaneamente, da intensificação do trabalho, da extensão da jornada de trabalho e de salários mais baixos que os masculinos, uma vez que para o processo de acumulação rápida de capital era insuficiente a mais-valia relativa obtida através do emprego da tecnologia de então. (*Ibidem*, p. 66)

Nesse contexto, podemos destacar que o grande papel dos primeiros movimentos feministas ao redor do mundo consistiu em: contestar as ordens sociais e patriarcais capitalista. Essas críticas se tornam mais incisivas e elaboradas, principalmente, com o desenvolvimento da “Segunda Onda do Feminismo”.

Após a Segunda Guerra Mundial, a força de trabalho feminina foi novamente convocada para ocupar as “atividades masculinas” nas indústrias, e isso por si só voltou a acender a chama da mudança. Nessa “segunda onda”, como aborda Danielle Savietto (2015), alguns novos pontos foram incorporados à luta do movimento, como: liberdade sexual, direitos reprodutivos, violência física e sexual contra a mulher.

Na “segunda onda”, a pesquisa acadêmica sobre feminismo é o grande fruto desse momento, na qual destaca-se as contribuições de Simone Beauvoir com a obra “O Segundo Sexo”, estudando a subordinação da mulher e interpretando a existência feminina ao observar as circunstâncias naturais e as construções socioculturais que colocam a mulher em posição inferior ao homem. E, posteriormente, afirmando que o gênero é uma construção social, com a tão conhecida frase “não se nasce mulher, torna-se mulher” – também já falamos sobre isso no capítulo anterior.

É na “segunda onda”, principalmente nos anos 60-70, que à aproximação entre feminismo e marxismo começa a ficar mais intensa, de modo que ambas correntes buscaram superar pontos cegos em seus debates, isto é, “feministas enfocarão a insuficiência do marxismo para entender ‘a questão da mulher’ e destacarão a cegueira do feminismo para compreender a “opressão de classe”, para Bedia (2014, p. 24):

O feminismo marxista aportou à história da tradição feminista uma visão chave, sem a qual não teríamos os materiais teóricos que possibilitam entender a exploração econômica das mulheres no mercado global. Poderíamos entender o trabalho das mulheres nas máquinas sem estudar a política sexual do neoliberalismo? (...) Em outros termos, um feminismo que não

coloca no centro de sua agenda política a questão da economia política neste momento histórico está condenado a não oferecer respostas à opressão das mulheres. (Ibidem, p. 24)

Com o passar das décadas o desenvolvimento do feminismo se constitui na formação de “nichos” de estudos e de lutas. Desses nichos podemos destacar o feminismo lésbico, o feminismo da diferença, o feminismo radical, o feminismo marxista, o feminismo liberal/neoliberal, o feminismo interseccional etc. Nesse contexto a pós-modernidade trouxe novas argumentações sobre coletividade, de que os grupos são plurais e contraditórios, gerando, assim, novos debates à pauta feminista (SAVIETTO, 2015), além disso o surgimento do processo de globalização ampliou ainda mais os debates feministas.

A “terceira onda do feminismo” se identifica nos anos de 1990, a partir de um olhar sobre a redefinição das estratégias da fase anterior, e agora observando a categoria “mulher” como plural, fugindo das generalizações, pois entende-se que o coletivo acaba por colocar todas as mulheres no mesmo patamar de opressão e problemas históricos, pois além delas serem diferentes dos homens, elas também são diferentes entre si. E assim intensifica-se debates sobre raça, classe, nacionalidade, gênero, sexualidade e religião dentro dos estudos feministas, uma vez que nem todas as mulheres haviam se beneficiado com as mudanças sociais e econômicas no século XX.

Dessa maneira, o foco da luta passa a ser o pluralismo e a multiplicidade que envolvem as vivências das mulheres. E é por essa questão que o certo é falar no plural, Os Movimentos Feministas, e não mais como um único e singular movimento (SAVIETTO, 2015).

É nesse contexto dos anos de 1990 que irrompem os discursos “pós-feministas” – que citamos páginas atrás –, e ocorre, também, a popularização da vertente neoliberal do movimento feminista;

É importante ressaltar que o “pós” no pós-feminismo não é necessariamente temporal, como em uma nova “onda” após a segunda ou terceira onda do feminismo ocidental (Dosekun 2015). Em vez disso, o pós-feminismo e o feminismo popular estão emaranhados na visibilidade da mídia contemporânea. O pós-feminismo continua sendo uma interação visível e dominante do feminismo na cultura, e não é substituído pelo feminismo popular, mas sim apoiado por ele. (BANET-WEISER, 2018, p. 37 – tradução nossa)

O feminismo neoliberal irá ganhar e se tornar popular, por exemplo através dos produtos culturais midiáticos, ao promoverem o ideal “*girl power*”, celebrando de forma mercantilizada as conquistas sociais das mulheres (SAVIETTO, 2015). Obviamente, não se torna popular somente por interferências da mídia, mas também pelo próprio processo de racionalização da governamentalidade do sistema capitalista neoliberal, ao conseguir penetrar nas mais diversas esferas sociais.

Compreendemos que a ideia de “poder feminino” dialoga com a noção de empoderamento feminino, “dar poder” às mulheres. Assim, a ideia de “poder feminino” no sentido pós-feminista, impele a noção de que as mulheres já possuem as ferramentas para ocupar lugares antes negados, que já podem decidir livremente sobre suas vidas, mas, por vezes, esse movimento está mascarando a realidade de que ainda há muito a se fazer, pois a luta não acabou, diferentes formas de opressão ainda persistem.

Alguns autores dirão que o feminismo neoliberal, é um feminismo branco – ou um feminismo que privilegia só 1% das mulheres (FRASER, 2019) –, mas servindo de resistência a esse feminismo, o feminismo em prol das mulheres negras despontará ao problematizar, ainda mais, a luta do movimento, ao debater que as mulheres negras sofrem sucessivas opressões. Isto é, a mulher negra sofre opressão enquanto “sujeito feminino”, mas também sofre racismo, e uma opressão acaba afetando a outra.

Nesse debate do feminismo negro, desenvolve-se o tipo de feminismo que intersecciona os variados tipos de opressão, pelo qual os sujeitos mulheres sofrem. Ou seja, apesar do objetivo central do movimento feminista ser a desconstrução do machismo, e a busca pela libertação de todas as mulheres, a misoginia ou a opressão de gênero não são os únicos fatores que sujeitam as mulheres. A classe, a etnia, a nacionalidade, a estética, a sexualidade, a profissão etc., são fatores que, também, estão intrínsecos nas formas de opressão (TERRA, 2021).

Dá-se o crédito ao termo “interseccionalidade”, dentro dos estudos feministas, à afro-americana Kimberlé Crenshaw (2002), ao compreender as “consequências da interação entre duas ou mais formas de subordinação, tais

como sexismo, racismo e patriarcalismo” (TERRA, 2021, p. 58). Mas não é somente Crenshaw que articula essa problemática:

Além de autoras como Crenshaw, Davis e Hooks, Judith Butler também reconhece que o conceito de gênero se intersecta com diversas outras modalidades de identidades constituídas discursivamente – sejam elas de raça, de classe, étnicas, sexuais, entre outras – motivo que torna impossível separar gênero das intersecções políticas e culturais nas quais é produzido e sustentado. Nesse sentido, tanto a perspectiva de gênero como a de raça e classe são marcações que atravessam o sujeito político do feminismo (BUTLER, 2018, p. 17-24) e assim precisam então ser consideradas por ele. (TERRA, 2021, p. 60)

Assim, essa vertente do feminismo surge como uma crítica, um ponto de resistência ao feminismo que privilegia melhor as mulheres brancas e burguesas, o feminismo liberal/neoliberal.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Crenshaw (2022), exemplifica a importância do feminismo interseccional, ao falar dos discursos e estudos sobre o tráfico de mulheres. “Quando se presta atenção em quais mulheres são traficadas, é óbvia a ligação com a sua marginalização racial e social” (CRENSHAW, 2002, p. 174). E assim, ela assevera que a problemática costuma ser generalizada, como uma questão somente de gênero, gerando um apagamento da discussão sobre raça e outras formas de subordinação que estão envolvidas.

Dessa forma, compreendemos que a frente feminista interseccional se mostra como a vertente mais abrangente às causas feministas, dando conta de debater variadas experiências, especificidades e vivências femininas.

2.2.2 A mulher empresarial: empoderamento e feminismo individual

Com esse breve panorama sobre a história dos movimentos feministas, percebemos que há formas diversas de “fazer” feminismo. Essa pluralidade ao passo que serve como gancho para abraçar distintas demandas feministas, acabou por, também, colocar o movimento em nichos, ou seja, de alguma forma individualizando um movimento que deveria ser coletivo.

Mas, reafirmando, o ponto crítico que observamos é quando somente uma forma de feminismo alcança o topo, quando só um tipo de feminismo é capaz de ser aceito por um maior número de pessoas, quando esse feminismo se torna tão popular, tão midiático, tão mercantilizado que outras formas de feminismo são lidas como erradas, agressivas demais e deslegitimadas.

Não estamos com isso afirmando que hoje só um feminismo existe, o grande diferencial do nosso momento midiático e tecnológico, com a presença das redes sociais por exemplo, está em proporcionar que debates diversos possam chegar a um número maior de pessoas, servindo até como um meio de resistência, onde diversos tipos de feminismos ganham visibilidade.

Mas o feminismo popular, a qual encontramos presente na grande mídia de massa, na televisão, no cinema, nas revistas, carregado pelas celebridades, presente em produtos de consumo (BANET-WEISER, 2018), este é o feminismo neoliberal, um feminismo *pop*, um feminismo *mainstream*, um feminismo hegemônico, um feminismo que é individual, que não é contestador do sistema e que se baseia na meritocracia. É um feminismo que atinge as massas, pois não se limita ao espaço acadêmico e não possui ideias radicais.

(...) podemos agora perceber que o movimento pela libertação das mulheres apontava simultaneamente para dois futuros possíveis. No primeiro cenário, a prefiguração de um mundo em que a emancipação de gênero caminhava lado a lado com a democracia participativa e a solidariedade social; no segundo, a promessa de nova forma de liberalismo, capaz de conceder às mulheres, assim como aos homens, as benesses da autonomia individual, maior capacidade de escolha e crescimento meritocrático. (FRASER, 2017, s/p).

Com base na citação acima, observamos que Nancy Fraser conclui que os debates da “segunda onda” feminista corroboraram com o segundo caminho

exposto. A autora faz, por exemplo, uma crítica ao salário familiar, na qual a crítica de que o homem era o único provedor, serviu de base para o capitalismo flexível, que utiliza da força de trabalho feminina para desenvolver outra noção de salário familiar – com dois indivíduos assalariados –, na qual a força feminina é a mais explorada, pois além de cuidar do trabalho doméstico de manutenção do lar, cabe a ela se submeter a trabalhos mal remunerados e distintas explorações para atender a demandas de ordens neoliberais. Fazendo a emancipação feminina servir à interesses capitalistas (FRASER, 2017), tal como SAFFIOTI (2013) adverte, o capitalismo não abriu portas para a emancipação feminina com a entrada delas no mercado de trabalho, mas usou e usa de modo exploratório a força do trabalho feminina em benefício próprio (o lucro, a mais valia, etc).

O capitalismo, segundo Saffioti, pode até se revelar maleável e até mesmo permitir e estimular mudanças. Todavia, isto não significa que ele ofereça plenas possibilidades de integração social feminina. (...). Para a autora, neste modo de produção, as características naturais (sexo e raça) se tornam mecanismos que funcionam em desvantagem no processo competitivo e atuam, de forma conveniente para a conservação da estrutura de classes. (GONÇALVES, 2011, p. 21)

Fraser (2021) esboça, em entrevista com Baskar Sunkara, seu entendimento de que as mudanças progressistas ocorridas estão mais no sentido da consciência, do que de mudanças nas estruturas, nas instituições ou mesmo nas práticas. Podemos exemplificar tal pensamento, se observarmos o debate sobre o sexo sem consentimento, o estupro, como algo que está sendo mais debatido na nossa contemporaneidade, a consciência desse problema está melhor articulada, mas ainda é um problema social não resolvido, e que soluções reais engatinham de forma lenta à um problema que está enraizado na sociedade. Outra exemplificação se encontra no fato da mulher, cada vez mais, estar ocupando espaços antes majoritariamente masculinos, apesar do problema da diferença salarial de gênero ainda ser uma questão a ser vencida.

É possível encontrar diversas situações desse modelo em problemas envolvendo as questões raciais, as questões de gênero e sexualidade e em outras demandas progressistas de grupos marginalizados e/ou minorias sociais.

Logo são mudanças que ainda não estão institucionalizadas. E a luta segue para que um dia elas estejam legitimadas

A luta no campo das ideias, uma disputa ideológica dentro das instituições, é defendida por Gramsci como uma forma da sociedade civil vencer a hegemonia do Estado burguês. Mas como observado em nosso debate, o neoliberalismo se aproveita das demandas progressistas para promover novas articulações que mantêm a hegemonia do capital.

Assim questionamos: a disputa lenta através de casamentos entre demandas antagônicas, progressistas e capitalistas, podem promover pouco a pouco, de forma efetiva, a melhoria da consciência de classe e outros debates sociais? O Feminismo Neoliberal é efetivo nessa questão? Estes são questionamentos que só o passar do tempo poderá responder, mas que valem para refletirmos sobre a nossa realidade. Mudanças nas consciências já são possíveis de localizar, como exemplificado há pouco, mas sua efetivação é algo que ainda é incerto.

Segundo Fraser, o neoliberalismo seria, portanto, um projeto econômico que pode se acoplar com diferentes projetos de reconhecimento, e que de fato o acoplamento mais bem-sucedido foi com o progressismo liberal, combinando um programa econômico expropriador – financeirização, endividamento, precarizações e desregulamentações, enfraquecimentos dos sindicatos e redução dos direitos trabalhistas – com uma política liberal meritocrática de reconhecimento – adornada por um discurso de diversidade, multiculturalismo e empoderamento. (MARQUES, 2021, p. 18)

A citação acima de Victor Marques na introdução do livro de Nancy Fraser (2021), aponta para um conceito já comentado nessa pesquisa, mas que merece retornar ao debate, a questão do “empoderamento feminino”.

A brasileira e feminista negra Joice Berth (2019), nos explica que nas linhas de estudo sobre a “teoria do empoderamento”, entende-se o empoderamento como uma “aliança entre conscientizar-se criticamente e transformar na prática, algo contestador e revolucionário na sua essência” (*Ibidem*, p. 13). O ato de “dar poder” é um conceito político, é um instrumento de luta social que busca emancipar grupos de minorias sociais, que não possuem poder social. De modo que passando por processos de conscientização sócio-político-econômico estes sujeitos tenham a plena capacidade de reivindicar

postos de poder e usufruir deste poder. Mas essa tomada de poder não é no sentido de retirar de um e dar para outro, numa inversão de polos. O empoderamento é um caminho para a emancipação, através do enfrentamento da opressão, o desenvolvimento das consciências de classe, de gênero, de sexualidade, de raça etc.

Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2019, p. 18)

Berth (*Ibidem*) evidencia que o empoderamento precisa ser coletivo, precisa-se empoderar o grupo, apesar da ideia de empoderar também ser um processo individual. Assim se forma um complexo e exaustivo dilema entre empoderamento individual e coletivo.

Em sua forma individual, o empoderamento consiste em desenvolvimento cognitivo pessoal, do domínio e controle autônomo de si, mas que pode ter como efeito a diminuição de processos de solidariedade social. Importando-se somente com seu próprio bem-estar, o sujeito esquece do coletivo, além de entrar num processo de competitividade frenética, a qual as bases neoliberais buscam estimular (*Ibidem*).

Mas, por outro lado, “indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada (...) por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes” (BERTH, 2019, p. 36).

Ao dialogar com um dos precursores da Teoria do Empoderamento, Paulo Freire, a autora frisa a ideia de que, para ele, os grupos oprimidos devem, a partir da consciência crítica de suas realidades, empoderar a si próprios, pois “Freire teoriza a conscientização a partir do social e do coletivo, e não apenas a partir do individual, como muitas vezes vemos sendo aplicado o conceito” (*Ibidem*, p. 30). Desse modo, Joice Berth explana, na citação abaixo, que devemos estudar com cautela o assunto de empoderamento:

Há que se deixar muito bem pontuado que, uma vez que se trata de instrumento importante nas lutas emancipatórias de minorias sociais, sobretudo de cunho racial e de gênero, não podemos cair na vala comum e seguir permitindo que o termo padeça de relevância prática e ideológica por meramente cair nas raias do pensamento liberal, servindo, assim, de sustentação do saber que fatalmente é a raiz da situação que cria a necessidade de haver um processo de empoderamento. (BERTH, 2019, p. 36)

Tendo observado isso, pensemos em discursos mercantis que se apropriaram de mensagens pró empoderamento. Camisetas com dizeres que invocam o poder feminino, propagandas promovendo a diversidade racial, produtos que “vendem” orgulho LGBTQIA+... Enfim, não é difícil de observamos instancias de caráter mercantil, utilizando discursos envolvendo uma ideia de empoderamento, incentivando a autonomia e liderança. Contudo, para quem é esse discurso? É direcionado a toda a gama social? Eles buscam realmente reivindicar transformações e ascender a chama de lutas sociais? Se tratando de discursos invocados por demandas neoliberais progressistas, a ideia é “mudar ‘tudo’ para não mudar nada” (BERTH, 2019, p. 46), afinal os grupos oprimidos continuam em lugares de marginalização, mesmo após terem desenvolvido alguns pensamentos críticos e aparentemente terem adquirido mais visibilidade.

Nancy Fraser junto à Cinzia Arruza e Tithi Bhattacharya (2019), ao desenvolverem o manifesto feminista para os 99%, alertam para a falta de coletividade de um certo tipo de feminismo crescente, um feminismo que beneficia somente o 1% das mulheres – normalmente mulheres brancas, de classes altas e heterossexuais –, enquanto a categoria proletária, os 99%, ficam a margem de alguns avanços feministas.

Esse feminismo a favor do 1% é um feminismo que é influenciado pela lógica neoliberal, que se apropria de conceitos-chaves deste movimento social e os utilizam para legitimar algumas bases ideológicas do capitalismo neoliberal, tal como os discursos de igualdade de gênero, empoderamento feminino e liberdade, servindo à ideia de “mulher empresarial”, empreendedora e livre para percorrer suas “estradas de tijolos amarelos” rumo ao sucesso (ROTTENBERG, 2018; VICENT, 2020).

Nessa lógica, seguindo nosso entendimento sobre neoliberalismo, a mulher empresária, forte, empoderada, bem-sucedida num mundo empresarial machista, pode até estar quebrando barreiras, mas é apenas uma mulher em

ascensão, é um progresso individual. Mais uma vez, o ponto de crítica que concordamos consiste na grande individualidade do feminismo neoliberal, e não nas pequenas barreiras que suas ações acabam por quebrar favorecendo a liberdade de algumas mulheres, apesar de que o ideal era que essa tal liberdade fosse independente de classe, cor de pele ou sexualidade.

Contudo, podemos questionar: essa mulher livre, empresária e empoderada pode ser um exemplo para todas as outras mulheres também ascenderem? Sim, sem dúvida é uma possibilidade. Mas a realidade é que a grande maioria, os 99%, não possuem as mesmas oportunidades destas mulheres empresárias, uma vez que a desigualdade é uma peça fundamental para a organização social capitalista, pois "nas formações sociais capitalistas a opressão e a exploração se encontram fundidas, sob a aparência da liberdade e igualdade de todos" (DIAS, 1996, p. 14).

O capitalismo é a barbárie. Transforma tudo em mercadoria: corpos, talentos, fé, trabalho, amor, desejos, mulheres. Não nos serve, por isso, o feminismo neoliberal que não tem como horizonte a superação, por exemplo, da exploração de trabalhadoras domésticas (...). Por isso, o feminismo das 99% é radicalmente anticapitalista. Do mesmo modo, é preciso reconhecer que muitas das formulações anticapitalistas não partem de uma classe trabalhadora concreta: mulher, negra, indígena, vivendo em territórios militarizados e com seus povos perseguidos. (PETRONE, 2019, p. 16)

A citação acima de PETRONE na introdução do livro "Feminismo para os 99%: um manifesto", ilustra bem o que ARRUZZA, CHATTACHARYA e FRASER vão defender em 11 teses sobre novos olhares e novas ações que os movimentos feministas deveriam desenvolver neste momento de hegemonia neoliberal. Elas ao se basearem em Marx e Engels, principalmente no livro "O manifesto Comunista", constroem teses enfáticas sobre um idealizado feminismo coletivo, explicando "por que devemos nos unir a outros movimentos anticapitalistas e contrários ao sistema, por que nosso movimento deve se tornar um feminismo para os 99%. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 24). Logo elas são contrárias ao que Sheryl Sandberg elabora no livro "Faça

Acontecer”,¹² que traz um discurso em prol do empoderamento feminino, que exalta o empreendedorismo, que exorta a mulher executiva, e que só dialoga com as mulheres do 1%.

(...) Sandberg e sua laia veem o feminismo como serviçal do capitalismo. Querem um mundo onde a tarefa de administrar a exploração no local de trabalho e a opressão no todo social seja compartilhada igualmente por homens e mulheres da classe dominante. Esta é uma visão notável da dominação com oportunidades iguais: aquela que pede que pessoas comuns, em nome do feminismo, sejam gratas por ser uma mulher, não um homem, a dismantelar seu sindicato, a ordenar que um drone mate seu pai ou sua mãe ou a trancar seus filhos em uma jaula na fronteira. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 22)

O tipo de feminismo defendido por Sandberg pode até ajudar a revigorar o debate sobre o feminismo de modo geral, isto é, o levar para um debate público, o tornar acessível, desburocratizar seu vocabulário, mas, na mesma medida, ele oculta interesses e desejos de mudanças concretas, realmente transgressoras. Com isso, Rottenberg (2018) questiona: “(...) por que há necessidade de um feminismo informado pelas normas do neoliberalismo?” (ROTTENBERG, 2018, p. 75).

Embora essa forma emergente de feminismo possa certamente ser entendida como mais um domínio que o neoliberalismo colonizou ao produzir sua própria variante, sugiro que simultaneamente serve a um especial propósito cultural: esvazia o potencial do feminismo liberal dominante para sublinhar as contradições constitutivas da democracia liberal e, desta forma, consolidar ainda mais a racionalidade neoliberal e uma lógica imperialista. O sucesso de cada mulher individual torna-se um sucesso feminista, que pode então ser atribuído à ordem política esclarecida dos Estados Unidos, bem como à sua superioridade moral e política. (Ibidem, p. 76-77 – tradução nossa)

Corroborando com a citação acima, a partir de ARRUZZA, BHATTACHARYA e FRASER (2019), mais uma vez notamos que o feminismo neoliberal, serve como um álibi às causas neoliberais, ao ocultar o caráter

¹² SANDBERG, Sheryl. **Faça acontecer**: mulheres, trabalho e a vontade de liderar. Editora Companhia das Letras, 2013.

regressivo que há por trás da imagem de “progressistas”, melhor dizendo, ao filtrarem a ideia de igualdade e diversidade sob a ótica do mercado, se baseando na meritocracia, empoderando, diversificando só as mulheres consideradas “talentosas”, “esforçadas” e “merecedoras”, o feminismo neoliberal deixa na penumbra do eclipse a realidade sobre as “restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres” (*Ibidem*, p. 29).

Partindo do debate da tese de número 7, “O capitalismo tenta regular a sexualidade”, do livro de ARRIZZA, BHATTACHARYA e FRASER (2019) encontramos um paralelo interessante sobre a linha tênue entre diversidade sexual e capitalismo, que pode nos fazer pensar também na relação feminismo e capitalismo.

Se partimos com olhar entusiasmado, poderíamos dizer que forças liberais, sob demandas de mercado, favoreceram, por exemplo, o desabrochar da liberdade individual, da auto expressão e da diversidade sexual ao apoiarem causas LGBTQIA+, na qual um exemplo bastante recente é a mercantilização do mês do orgulho, em que marcas diversas apoiam a comunidade LGBTQIA+, durante o mês de junho, vendendo produtos, se associando a públicos em potencial e angariando clientes com mensagens pró diversidade.

Mas, por outra ótica, essas ações são na verdade formas “neotradicionais” de controle, os direitos de liberdade sexual são concedidos pelas políticas progressistas por um viés capitalista, e desse modo fica longe de permitir a real libertação, pois o que fazem é gerar novas normas de controle baseadas no consumo e alienação.

O que está por trás dessa nova configuração é uma mudança decisiva na natureza do capitalismo. Cada vez mais financeirizado e separado da família, o capital não é mais implacavelmente contrário aos arranjos sexo/gênero queer e não cis. Nem as grandes corporações insistem mais em uma única forma normativa de família ou sexo; muitas delas agora estão dispostas a permitir que um número significativo de funcionários e funcionárias viva fora de famílias heterossexuais – isto é, desde que cumpram as normas, tanto no local de trabalho como nas ruas. (ARRIZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 53)

Nesse debate, fica compreensível que avanços ocorreram em serviço às propostas capitalistas, frutos de negociações sociais e culturais com o neoliberalismo. “Embora pareça valorizar a liberdade individual, o liberalismo sexual não desafia as condições estruturais que incitam a homofobia e a transfobia (...) (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 54). Contudo, não podemos esquecer que os avanços e as conquistas, até podem favorecer demandas de mercado, mas, também, se devem aos movimentos de resistência, as lutas e reivindicações de movimentos propriamente feministas.

ARRUZZA, CHATTACHARYA e FRASER (2019), em seu manifesto, convocam grevistas em prol da diversidade para combates que envolvem direitos de classes e justiça social, numa tomada anticapitalista, em defesa de todos que formam os 99%.

O feminismo para os 99% não opera isolado de outros movimentos de resistência e rebelião. Não nos isolamos de batalhas contra a mudança climática ou a exploração no local de trabalho; não somos indiferentes às lutas contra o racismo institucional e a expropriação. Essas lutas são nossas lutas, parte integrante do desmantelamento do capitalismo, sem as quais não pode haver o fim da opressão sexual e de gênero. A conclusão é clara: o feminismo para os 99% deve unir forças com outros movimentos anticapitalistas mundo afora – com movimentos ambientalista, antirracista, anti-imperialista e LGBTQ+ e com sindicatos. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 70)

E assim elas proclamam por um feminismo coletivo, unido em suas diferenças, um movimento não separatista, pois só em conjunto, apoiando as pautas uns dos outros, é que será possível desmantelar as relações sociais e instituições que oprimem os 99%.

2.2.3 Como o feminismo neoliberal ganha força popular?

Apesar de algumas bases discursivas do feminismo neoliberal serem quase que as mesmas de outros movimentos feministas e de movimentos que lhe antecedem, a finalidade agora é que estes conceitos são usados à serviço da cultura neoliberal, estruturando o indivíduo competitivo (empresário de si).

Talvez a força mais intensiva que torna popular o feminismo neoliberal, consista no caráter midiático. A mídia de massa ao discursar em apoio às causas feministas, desenvolve um discurso neoliberal progressista e, por vezes, próximo dos ideais pós-feminista.

Já citamos em nossa pesquisa sobre a questão do *backlash* (FALUDI, 2001), ocorrido durante os anos 80/90 na cultura americana (e exportada para o mundo por causa da globalização). Mas lembrando, rapidamente, esse ponto:

A verdade é que os anos 80 presenciaram um poderoso contra-ataque aos direitos da mulher, levando a um retrocesso, a uma tentativa de reduzir o punhado de pequenas e sofridas vitórias que o movimento feminista a custo conseguiu. Este refluxo antifeminista, ou *backlash*, é extremamente insidioso: travestido de versão popular da Grande Mentira, enfeita-se pomposamente com um *halo* de verdade e proclama que as mesmas iniciativas que levaram a mulher a uma posição superior foram responsáveis pela sua ruína. (FALUDI, 2001, p. 17 – grifo do autor)

Faludi (2001) enfatiza, ainda, que o sentimento de que “a igualdade social já foi conquistada”, proporcionou o discurso midiático de que “você pode ser livre e igual o quanto quiser (...) mas nunca se sentiu tão infeliz” (FALUDI, 2001, p. 09), sendo este um discurso pós-feminista.

Com isso a autora observou que forças diversas, em especial a mídia, discursavam de forma tendenciosa sobre as pautas feministas, sobretudo as questões ligadas à autonomia e individualidade da mulher, enfatizando que a busca por uma carreira de sucesso as tornariam desumanizadas, infelizes e mal-amadas. Logo só a dedicação integral ao lar e a maternidade seria o caminho mais promissor. Mas isso não representava o que muitas mulheres sentiam ou desejavam.

O recorte de tempo analisado por Faludi nos mostram retrocessos na representação feminina na grande mídia. Mas quando avançamos para o final da década de 1990, notamos um esforço diferente surgindo, nota-se a entrada massiva de discursos de “poder feminino” em produtos culturais, um movimento que a própria Susan Faludi escreve ao final do livro *Backlash* (2001):

No começo dos anos 90, alguns amantes das previsões - quase todos publicitários e propagandistas políticos - começaram a

dizer que os próximos dez anos seriam "a Década da Mulher". O que eles quiseram dizer com este prognóstico não ficou muito claro. Estariam eles prevendo um fenômeno real ou apenas formulando mais uma "tendência"? Estariam eles sugerindo que as mulheres exerceriam maior autoridade nos anos 90 ou apenas vislumbrando uma época nostálgica em que as mulheres adorariam uma atitude mais delicada e "feminina"? (FALUDI, 2001, p. 429)

Como dito, nos anos de 1990, as mídias de massa desenvolveram novas posturas discursivas sobre a liberdade feminina. Um movimento que foi impulsionado por propostas de caráter "*girl power*", buscando exaltar as capacidades femininas, empoderando mulheres sob a ótica do capital.

Na década de ascensão do "*girl power*", arquétipos de mulheres decididas, fortes e destemidas começaram a aparecer com maior frequência nas mídias de massa, pois, como nos ensina WOLF (1996), o discurso de mulher vítima do patriarcado foi aos poucos sendo substituído pelo discurso de mulher poderosa. Apesar de adotar esse papel empoderador, não podemos dizer que todo produto cultural midiático por simplesmente trazer um discurso progressista sobre a mulher (algo próximo das pautas da "segunda onda" do movimento feminista) seja um produto feminista.

Como já observamos, a mídia, por vezes, esgota/apaga o cunho político do movimento ao propor o individualismo feminino no lugar da união por lutas coletivas, ao discursar que a mulher já é forte e já possui seu lugar na sociedade, só precisando agora ocupar os espaços.

Na obra "Fogo com Fogo" Naomi Wolf (1996) aponta que o feminismo tendia a ser, por vezes, intimidador, fazendo com que mulheres não se identificassem como feministas, por causa das errôneas interpretações das propostas do movimento, preconceitos e representações estereotipadas de mulheres feministas. Mas em paralelo, o discurso feminista quando midiático, segundo Wolf (1996), acaba sendo melhor absorvido pelas massas, além de poder ocasionar uma influência no comportamento e nas construções das identidades sociais (HAINS, 2009).

Desse modo, podemos indagar que a facilidade de absorção de pautas feministas através de meios midiáticos, ocorra por que o feminismo adotado, nesse processo de comunicação, seja de cunho neoliberal.

Quando apropriado pelas mídias, o discurso feminista se torna mais “permissivo”, pois, não denuncia as amarras sociais, defende a liberdade de escolha feminina, com falas, por exemplo, de que “você pode ter todas essas coisas e ser sexy, ser feminina, ser tipicamente feminina e ainda ser feminista” (HAINS, 2009, p. 06 – tradução nossa).

Uma característica do feminismo neoliberal está em “empoderar mulheres”, mas um empoderamento baseado em seu poder de compra, um empoderamento que é individual, e que é condizente com o capitalismo, que pode até denunciar as desigualdades, mas buscará remediar, equilibrar ou propor um capitalismo humanizado.

Voltando ao debate sobre o movimento *Girl Power*, tal movimento surge com discursos de “empoderamento feminino” e “poder feminino”, que por sua vez, invocam, de forma metamórfica, o discurso das chamadas “*Riot Grrrls*”, que foi um movimento *punk* de garotas irrompido durante a década de 90, influenciado pelo movimento *punk* dos Estados Unidos.

Em meio a uma efervescência política e artística, jovens garotas *punks* esgotadas das condutas machistas, iniciam um movimento musical, criticando os limites da liberdade do corpo feminino, denunciando o estupro e levantando questionamentos sobre sexo e aborto em suas músicas (LUCCHESI, 2013).

Muitas dessas garotas eram familiarizadas com literaturas feministas. Além de denunciarem as condutas machistas e sexistas em suas letras, elas produziam suas próprias mídias através de *fanzines*, bem como realizavam reuniões para discursões e orientações com outras garotas após os *shows*. O que a princípio não tinha a meta de ser um movimento político, se tornou um símbolo inicial para o discurso de “união feminina” (*ibidem*).

Iniciado em um grupo a margem e de pouco acesso pelo público de massa, a principal influência para a permanência discursiva de crítica social iniciada pelas “*Riot Grrrls*”, se deu quando grupos de música pop, como as *Spice Girls*, nos anos 90, adotaram essa perspectiva de “empoderamento feminino” em suas músicas e posturas, se tornando um produto cultural extremamente comercial, influenciando grande parte da industrial cultural pop *mainstream*, e logo “a frase ‘*Girl Power!*’ espalhou-se e se apegou a vários textos de cultura popular e artefatos de cultura material” (HAINS, 2007, p. 196 – tradução nossa).

Deste determinado cunho popular, o *Girl Power* se torna um “meio” de vender produtos para um nicho mercadológico em ascensão – as jovens mulheres (além da própria comunidade LGBTQIA+) –, tal efeito comercial encontramos conceituado no chamado “Feminismo de Mercadoria”, que seria essa espécie de feminismo enlatado, que não se aprofunda na pauta, pois fica na superficialidade (LUCCHESI, 2013).

Andi Zeisler (2016), sob um olhar positivo da cooptação de discursos feministas pela mídia de massa, assevera que é mídia televisiva dos anos 90, impulsionaram histórias de mulheres fortes e guerreiras, trazendo protagonistas que lutavam ativamente em suas narrativas ficcionais, na qual a autora cita como exemplo as séries de televisão *Xena, a Princesa Guerreira*; *Buffy a Caça Vampiros* e a série de animação *As Meninas Superpoderosas*.

E se tratando de nosso recorte de pesquisa, as princesas da *Disney* também ganharam perspectivas heroicas e guerreiras, na qual destaca-se os filmes *Pocahontas* (1998) e *Mulan* (1999).

Os jovens provavelmente não estavam interessados em ler os livros tortuosos de teoria feminista e psicologia popular que podem ter reforçado a consciência e a autoestima de suas mães e tias. Mas eles podiam, e tinham, acesso a personagens na TV, nos quadrinhos e em filmes que modelavam a força no estilo cotidiano e despreocupado que os meninos sempre tiveram. (ZEISLER, 2016, s/p – tradução nossa)

A perspectiva de Zeisler (2016) é a mesma de inúmeros pesquisadores que observam na união do feminismo e com capitalismo um meio de promover, em larga escala, ideias feministas, ou seja, uma linha tênue tal qual Berth (2019) salienta quando debatemos sobre empoderamento individual e coletivo.

Como abordado, Nancy Fraser (2019) observa essa união pelo prisma do neoliberalismo progressista, logo não devemos apontar esse movimento midiático de promoção de “mulheres poderosas” como uma mídia feminista, ou que adotou essa discursividade como uma “boa samaritana”, longe disso, estes discursos servem a causas capitalistas.

Hamlin e Peters (2018), defendem que na década de 1980, a forma de fazer publicidade invocava reformulações, tendo em vista algumas mudanças sociais, como as duras críticas que grupos crescentes de mulheres estavam

fazendo sobre as estereotipificação e a sexualização da representação feminina nas mídias, além da massiva presença da mulher como detentora de poder capital.

A resposta à essas transformações foi realizar um contrabalanço entre as demandas, ocasionando o chamado "feminismo de mercadoria", que se dá quando a publicidade se apropria de princípios do movimento feminista com finalidades mercantis, que de forma alusiva ao conceito marxista de "fetichismo da mercadoria", esse feminismo mercantil "designa os modos pelos quais propostas e símbolos feministas são apropriados por interesses comerciais" (HAMLIN e PETERS, 2018, p. 172).

Foi assim que na última década (...) o feminismo, ao menos em sua versão pop, tornou-se cool. De algo que não ousava dizer seu nome fora de certos círculos, o feminismo passou a uma espécie de identidade mainstream, iconoclasta, divertida e, sobretudo, acessível a qualquer um pela via do consumo. Consumir é empoderar-se (...) (HAMLIN e PETERS, 2018, p. 175)

Assim, através do caráter neoliberal incorporado ao movimento feminista, "o *Girl Power* assume a posição de que mulheres e meninas com poder podem, de fato, brincar com a feminilidade, usar maquiagem e buscar glamour, e ainda serem feministas" (HAINS, 2009, p. 05). O efeito cultural do feminismo de mercadoria ocasionou no mundo contemporâneo a noção de que "o empoderamento das meninas é agora algo que é mais ou menos dado como certo, tanto pelos filhos quanto pelos pais, e certamente foi incorporado à cultura da mercadoria" (*Ibidem*, p. 02). Afinal, é de fácil percepção notar em vários produtos midiáticos contemporâneos o discurso de "poder feminino", como nos produtos culturais do cinema de Hollywood. Tal fenômeno tem ocasionado efeito até em produções destinadas ao público infante-juvenil, como filmes/desenhos à produtos de consumo em geral. Logo o feminismo da mercadoria subverte o real conceito de ação social do empoderamento feminino, ou seja, é um braço do feminismo neoliberal.

Logo após a ascensão dos ícones feministas de poder da televisão, o discurso feminista de poder indiretamente encontrou um lar inesperado na mídia infantil. No final da década de 1990, o número de redes infantis de televisão aumentou e as redes

competiram para reivindicar direitos aos jovens telespectadores.
(HAINS, 2009, p. 01)

As representações sociais nas mídias infantis costumam promover estereótipos de gênero bastante rígidos, quando comparada as produções para públicos adultos. A representação de mulheres fortes, guerreiras e destemidas tem sido, relativamente, novas na mídia de massa.

Contudo, sucessos comerciais da *Disney* – como os filmes das princesas *Pocahontas* (1998) e *Valente* (2012) – mostram que está se desenvolvendo, cada vez de forma mais recorrente, personagens femininas que desvirtuam dos clichês estereotípicos femininos, através de discursos que favorecem o poder feminino, como o discurso do “empoderamento *Girl Power*”.

O feminismo neoliberal, sob a forma do conceito de discursos “*girl power*”, invadiu a cena cultural popular, ou melhor, a cultura pop.

Quando adentramos na análise de “cultura pop”, encontramos formas ambíguas de conceituar o termo, contudo, partindo de uma leitura geral, o termo se refere à aspectos voláteis, transitórios e/ou instáveis de produtos culturais de consumo massivo dentro da espetacularização, produtos esses que são encontrados nas mais variadas formas de arte atrelada a um teor mercantil. A principal característica da “cultura pop” está interligada como um sinônimo de “cultura das mídias”, nos moldes conceituais de ADORNO (2020), isto é, produtos culturais mercantis que estão diretamente ligados ao entretenimento e suas performances (SÁ; CARREIRO e FERRARAZ, 2015). Além disso, o pesquisador Tiago Soares (2015), aborda a seguinte questão sobre o conceito de “cultura pop”:

Como abreviação de “popular” (“pop”), a palavra circunscreve de maneira um tanto quanto clara, as expressões aos quais, de alguma forma, nomeia: são produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, “grande público”, e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc.).
(SOARES, 2015, p. 15)

A indústria cultural – a indústria dos produtos midiáticos – performam discursos imagéticos de estilos de vida, através de um semblante pop, ou melhor, tornam discursos encontrados no cerne da sociedade em versões

populares mastigadas para um público de massa, tal como acontece com os movimentos feministas, que através de um filtro midiático, remodelam, através do feminismo neoliberal, o discurso de união e emancipação feminina em “empoderamento *girl power*”, esgotando o sentimento de luta do movimento. SOARES (2015) aponta que a cultura pop é capaz de produzir formas de consumo que geram um senso de comunidade, de pertencimento na medida que situa indivíduos numa discursividade globalizante.

Assim, podemos aproximar com a questão abordada anteriormente, de que o feminismo midiático é de fácil aceitação e absorção, pois ele é capaz de gerar, numa ótica cultural pop, a ideia de um discurso geral, um discurso que agrada a todos de certa forma.

Logo, não podemos pensar cultura midiática e consumo de maneiras separadas, numa realidade de cultura pop, esses dois universos caminham juntos, um influenciando o outro, pois “estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura” (SOARES, 2015, p. 21).

Reforço meu interesse por um olhar crítico sobre os fenômenos da Cultura Pop, no entanto, reconheço a necessidade de tratar as indústrias da cultura a partir de releituras menos “apocalípticas”, não deixando, com isso, de contemplar, de fato, a carga impositiva que, em alguns casos, as indústrias da cultura exercem sobre seus produtos e instâncias produtivas. Reivindico, portanto, a compreensão de fenômenos da cultura pop em suas complexidades – discursivas e culturológicas – e a ampliação das questões frankfurtianas de indústria cultural para noções mais contemporâneas como indústria(s) cultural(is), indústrias criativas e as novas engrenagens da cultura como produto. (SOARES, 2014, p. 77)

Sob este arcabouço, entende-se que quando a *Disney* incorpora a discursividade *girl power* em seus filmes de princesas, está associando sua linha de produtos fílmicos – que tem como maior público meninas pequenas – à uma proposta mercantil que “está em alta”, ou melhor, vendendo discursos de empoderamento através de produções midiáticas usando personificações/representações de “ser mulher”, apresentando modelos identitários de se comportar ou agir.

A “princesa guerreira”, por exemplo, representa esse ideal discursivo que a *Disney* vem desenvolvendo desde o “boom” da discursividade “*girl power*” na cultura pop *mainstream*.

Este movimento midiático que tornou o feminismo neoliberal extremamente popular, ganha mais força nos anos 2000 e adquire um caráter massivo na década de 2010, com celebridades apoiando a causa ao se assumirem feministas, com produtos culturais exaltando o poder feminino e com produtos de mercadoria “vendendo” feminismo.

Beyoncé reivindicando seu feminismo foi o início de um efeito dominó da mídia. Pouco depois, Emma Watson, amada por anos como Hermione de Harry Potter, fez um discurso sobre a importância da igualdade de gênero para as Nações Unidas (...). Na Paris Fashion Week, o desfile final da Chanel tomou a forma de um comício feminista, com modelos envoltas em tweeds da marca levantando cartazes que diziam “History is Her Story” e “Women’s Rights Are More Than Alright.”. Marcas como Verizon, Always e Pantene começaram a centralizar temas feministas em seus anúncios de planos sem fio, absorventes e xampus para aumentar o brilho. (ZEISLER, 2016, s/p – tradução nossa)

E, como visto no capítulo anterior, é justamente nesse momento que a tradição fílmica de princesas é retomada, com a maioria delas possuindo características discursivas que as fazem serem lidas como “princesa guerreira”.

Nesse mesmo contexto, é possível perceber o feminismo se tornando mais que um movimento, virando um estilo de vida. O mercado passa a vender, massivamente, produtos envoltos de “identidades *girl power*”. Numa ideia de que, por exemplo, para ser uma digna feminista é “preciso” adquirir uma camisa escrito “*girl power*”, deve-se consumir filmes e músicas de “mulheres no poder”, ou usar um batom vermelho para que se sinta poderosa.



Imagem 03: Exemplos de produtos da Disney, que utilizam a discursividade de poder feminino, o “Girl Power”, associado as imagens das personagens na marca *Disney Princesa*.

Nesse prisma, o feminismo da mercadoria tem uma grande influência no mercado da publicidade, na qual o recente conceito de *femvertising*, ajuda a compreender melhor como esse projeto de apropriação comercial de discursos feministas é articulado.

Rochelle Santos (2018), em sua tese de doutorado, mapeia que o termo *femvertising* é trazido à tona em 2014, na feira internacional de *marketing Advertising Week*, ao promoverem um novo debate sobre as práticas publicitárias e novas estratégias de *marketing*, envolvendo o mercado de consumo feminino;

Femvertising ou feminismo de commodity é uma estratégia de marketing utilizada por marcas por meio da qual elas buscam inspirar e empoderar as mulheres através de mensagens pró-mulheres ao mesmo tempo em que promovem os seus produtos e geram um maior engajamento da marca. (RODRIGUES apud. SANTOS, 2018, p. 25)

Em sua pesquisa, Rochelle analisa a campanha publicitária *#LikeAGirl* da empresa de absorventes íntimos *Always*, que possui como proposta narrativa discursiva a resignificação do entendimento popular de que fazer algo “como uma garota” é fazer algo fraco, e assim a campanha buscou trazer uma atitude positiva para esse discurso, mostrando mulher em lugares de força e poder.

Desse modo, como pontua Hamlin e Peters (2018), as publicidades de caráter *femvertising*, possuem *slogans*, narrativas e mensagens de cunho

empoderador, dando ao produto características discursivas e valores que são diferentes de sua usabilidade.

Na publicidade essas narrativas são estruturadas a partir de “conceitos” que traduzem determinados valores, identificados por meio de pesquisas de mercado, na forma de “uma ideia básica sobre a qual assenta a relevância do produto ou serviço na vida do consumidor” (Rocha, 2009, p. 24). (HAMLIN e PETERS, 2018, p. 169-170)

Apesar de haver obviamente uma produção crescente de mercadorias ditas “feministas”, a relação entre consumo de produtos e feminismo não é exatamente recente, há indícios dessa aproximação nos séculos XIX e XX. Em 1909 Harry Gordon Selfridge que esteve envolvido no movimento sufragista, em Londres na Inglaterra, criou a primeira loja de departamentos *Selfridge* destinada ao público feminino, criando, assim, um lugar seguro para o consumo feminino. Em 1920, Edward Bernays, considerado o “pai” das “Relações Públicas” nos EUA, promove campanhas em prol do direito de a mulher poder fumar livremente – um hábito até então entendido como masculino. Mas essa discursividade de liberdade e empoderamento vem acompanhada com a mensagem de que os cigarros auxiliariam no emagrecimento. A estratégia de vendas deu muito certo, e não demorou muito para que empresas diversas de cigarros aderissem a “nova onda” e promovessem cigarros femininos, como sucesso de vendas *Virginia Slims*, que não vendia só o produto, mas também um estilo de vida moderno, libertário, além do padrão de beleza representado pelas modelos de suas peças publicitárias. (SANTOS, 2018; ZEISLER, 2016).

Tanto Selgride quanto Bernays são figuras que ilustram a história dos feminismos e expõem sua relação com o capitalismo. Estas alianças foram duramente criticadas décadas depois, pois a publicidade passou a ser considerada contrária aos interesses feministas por representar modelos de beleza e de comportamento irrealis, culminando na desqualificação da diversidade feminina. De acordo com Maclaram, a partir dos anos 1960, as feministas passaram a evitar o mercado por este ser parte de um sistema patriarcal, no qual tudo girava em torno de manipulação e controle. (SANTOS, 2018, p. 52)

Com essa observação de momentos históricos, a linha tênue do casamento entre feminismo e capitalismo, que já debatemos anteriormente, que

apesar de haver certas mudanças, de supostamente empoderar mulheres, de promover a liberdade feminina, são movimentos realizados sob o olho do capital, através de negociações, que acabam promovendo outras barreiras à vivência feminina, como a imposição de padrões de beleza.

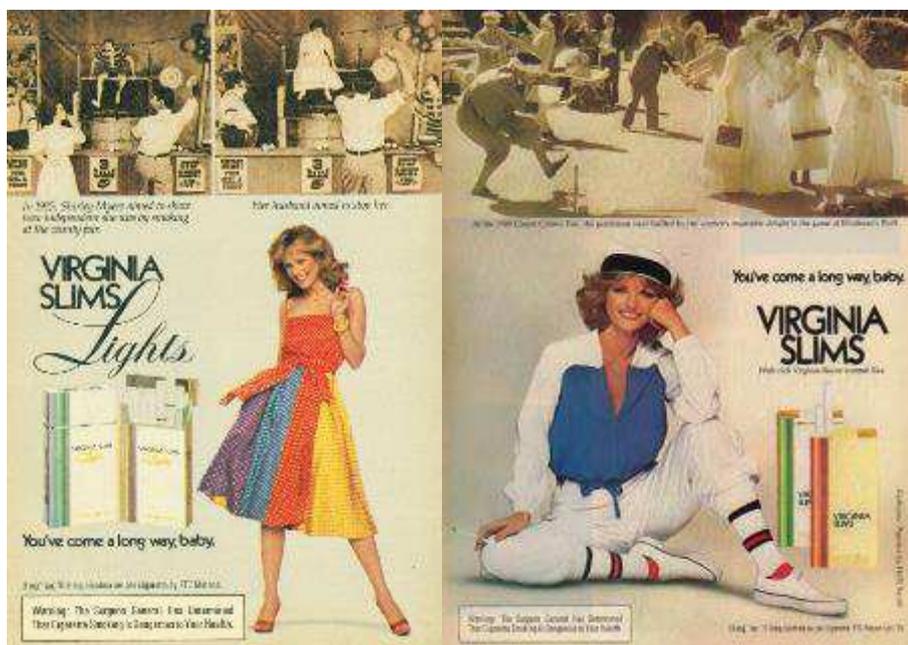


Imagem 04: Dois exemplos de peças da marca *Virginia Slims* veiculado em revistas na década de 1970. As peças claramente faziam comparação momentos do passado e “nova” e moderna mulher.

Mas se olharmos as publicidades *femvertising*, diríamos que há um grande avanço em quesito de representatividade, com corpos femininos em suas diferentes diversidades sendo apresentados, como na linha imagético discursiva das recentes campanhas da marca *Dove*:



Imagem 05: Exemplo de peça publicitária da Dove que explora a diversidade feminina.
Fonte: Unilever (divulgação)

Assim, concordamos que algumas campanhas publicitárias, ou que algumas marcas e empresas tenham ótimas e boas intenções ao lançarem mensagem sobre liberdade e empoderamento feminino. O que criticamos é quando esse é o meio para um fim, isto é, quando se usa dos discursos de um movimento social para ativar o consumismo, logo desvirtuando as intenções de luta dos discursos a qual cooptaram e os usam como embrulhos para os produtos da indústria capitalista.

III - *DISNEY* E A TRADIÇÃO FÍLMICA DE PRINCESAS

Esta pesquisa já amadureceu bastante desde a fase embrionária de “projeto de pesquisa”. Antes, por diversas vezes, nos referíamos aos filmes em que aparecem as chamadas “princesas da *Disney*”, como todas fazendo parte da franquia “*Disney Princesa*”. Mas, após pesquisas, leituras, consultas às páginas *online*, e observação dos produtos licenciados, notamos que nem todos os filmes de princesas recebem o selo da franquia, como é o caso filme de destaque em nossa pesquisa, **Frozen** (2013).

Contudo, partimos da noção da existência de uma espécie de “imaginário coletivo” do que é uma “princesa da *Disney*”. Ou melhor, uma memória discursiva do que se entende por uma princesa deste universo criado pela *Disney*.

A construção do imaginário do que é uma princesa ficou ainda mais forte e interligado à *Disney* com a criação da franquia “Princesas *Disney*” nos anos 2000, uma ideia sugerida pelo presidente de consumo Andy Mooney. Apenas um ano depois de sua criação, a franquia arrecadou o número impressionante de 300 milhões de dólares; em 2010, esse número tinha disparado para quatro bilhões de dólares. A franquia Princesas *Disney* oferece atualmente cerca de 26.000 produtos diferentes no mercado. (KESTERING, 2017, p. 92)

Conforme a citação acima, a marca da franquia ajudou na construção desse imaginário do que são “princesas da *Disney*”. Assim, todas os filmes que serão destacados nesta pesquisa, fazem parte de um imaginário de princesas.

Deste modo, escolhemos o termo “tradição fílmica de princesas da *Disney*”, para nós referirmos a todos os filmes que compõem este imaginário coletivo.

Comparemos a franquia como uma estratégia de *marketing* que mantém ativa as imagens e os discursos destas personagens. Logo julgamos ser assim que, por exemplo, a personagem **Branca de Neve**, de 1930, continua sendo um “produto” vendável. Pois sua imagem é mantida “viva” no imaginário discursivo-visual. Logo, a franquia é um dos vários motivos pelos quais a presença imagética e discursiva dessas personagens da *Disney* continuem presentes na cultura popular.

Raija Almeida (2020) comenta tal ação de *marketing* de vender produtos associados a produções fílmicas, no recorte destacado abaixo:

O merchandising do filme através da produção de brinquedos distribuídos como brindes ou vendidos através de certas coleções começou a ser usado com mais força na década de 1990 e se transformou numa prática cada vez mais comum até os dias de hoje. A indústria de entretenimento se alinhava com a indústria alimentícia, estimulando o consumo de seus produtos com as imagens e os itens colecionáveis associados a eles. (ALMEIDA, 2020, p. 228)

Uma vez abordado este ponto, passamos a explicar as linhas discursivas sobre o feminino que foram desenvolvidas na tradição fílmica de princesas. Para tanto, buscaremos delinear o que chamamos de “duelo discursivo”, entre um tipo de “princesa em perigo” em contraponto à um tipo de “princesa guerreira”.

Mas antes de iniciar nossa imersão é preciso mergulharmos em conhecimento sobre a empresa por trás destes filmes, a *Disney*. Contudo, não buscaremos apenas apresentar este conglomerado de mídias, que foi fundado pelo falecido Walter Elias Disney (1901-1966). Mas, discutiremos, também, a importância da *Disney* na indústria cultural.

Perguntas pertinentes que norteiam este capítulo, são: Quem foi o homem por trás desta empresa? Qual o impacto da *Disney* na indústria e na cultura? Como se deu a tradição de filmes de princesas? Como as duas categorias discursivas de princesas se formaram?

3.1 A *Disney* e a Indústria Cultural

Falar de Walter Elias Disney, ou somente Walt Disney, é ter noção que sua vida se mistura com a de sua empresa. Logo, ao se discorrer sobre a empresa *Disney*, pedaços da história de Walt aparecem para sustentar os rumos da empresa. Por exemplo, como veremos, a presença do chamado “encanto” presentes em suas obras fílmicas, é fundamentada por suas lembranças e concepções particulares de infância.

Além disso, hoje falar da *The Walt Disney Company* – ou “*Disney*”, como popularmente é conhecida – é ir de encontro a um grandioso conglomerado de mídias de alcance global.

Em 2018 sua receita fiscal fechou o ano em 60 bilhões de dólares¹³, advindos, por exemplo, de sua intensa produção de produtos audiovisuais, das empresas de mídias do grupo *Disney*, e de produtos licenciados, como: brinquedos, materiais escolares, roupas de adultos e crianças, e muitos outros. A *Disney* é cinema, é televisão, é produção fonográfica e é uma marca. Tudo isso e ainda nem mencionamos os parques temáticos, presentes em diversos países, que são, sem dúvida, um dos mais notórios empreendimentos da empresa, pois é lá onde a “magia ganha vida”.

Mas poderíamos ir além, e dizer que a *Disney* é hoje um “imaginário social”, imbuindo na memória coletiva determinadas construções ideológicas.

Sua fórmula mimética acarretou na própria identificação do que é um conto de fadas. Atualmente não se pode pensar nesse tipo de narrativa sem vir à tona elementos que configuram os filmes de animação da Disney. Até mesmo as princesas foram suplantadas pelo jeito Disney. Dificilmente uma criança de hoje não pensaria em outra Cinderela que não fosse àquela desenhada pelo estúdio. (KESTERING, 2017, p. 92)

A partir do exposto, na primeira sessão deste capítulo buscaremos “costurar” a narrativa da vida de Walt Disney, junto ao desenvolvimento de sua empresa, ao mesmo passo que debatemos sobre o papel ideológico da *Disney*. Tal escolha de escrita é sinuosa, mas nos parece mostrar bem a complexidade do campo de estudo, na qual vários aspectos estão conectados e justificam uns aos outros.

3.1.1 O Disney e a *Disney*

O filho de Elias e Flora, nasceu no ano de 1901, em Chicago nos Estados Unidos da América. Ele recebe este nome supostamente em homenagem ao pastor da igreja a qual Elias era tesoureiro (GABLER, 2016). Seu pai, um homem bastante religioso e “devoto” dos bons costumes, sempre instruiu os filhos ao trabalho rigoroso e às tradições cristãs. É importante frisar essa base familiar, pois, querendo ou não, formou o caráter de Walt Disney.

¹³ Dados obtidos pelo site Mercado e Eventos. Disponível em: https://www.mercadoeventos.com.br/_destaque_/slideshow/disney-fecha-ano-fiscal-com-us-594-bilhoes-de-receita-lucro-liquido-cresce-40/ Acessado em: 12/12/2021

Na imensa biografia escrita por Neal Gabler (2016), “*Walt Disney: o triunfo da imaginação americana*”, ele descreve Walt como sonhador e brincalhão, ou seja, uma personalidade que condiz com os universos lúdicos que criou. Desse modo, ele se contrasta bastante ao seu pai, um homem severo, calado e conservador. Pelo menos essa é a história que Walt sempre pontuou. Sua irmã, Ruth Disney, denuncia que “seu pai não era tão draconiano quanto Walter o fez parecer” (*Ibidem*, p. 39).

Contudo, é quase uma unanimidade, entre alguns biógrafos e pesquisadores (GABLER, 2016; GIROUX, 1995; ZIPES, 1995; ALMEIDA, 2020), descrever Walter como um homem conservador, apesar do mesmo tentar se distanciar da figura severa paterna. Tais características ficaram impressas em algumas ideologias que podem ser captadas em obras, sendo um ponto de muitas críticas. Por exemplo narrativas patriarcais, conservadoras e racistas.

Jack Zipes (1995) nos esclarece que por vezes Walt Disney pode não ter conspirado conscientemente em prol de manipulações ideológicas através de seus produtos culturais audiovisuais, mas acabou servindo à determinadas ideologias sociopolíticas, devido ao contexto histórico a qual estava inserido.

Logo, as críticas à Walt, são feitas à luz de debates contemporâneos. Mas, hoje a própria empresa busca se retratar em relação a determinados conteúdos de seus filmes mais “antigos”, que expõem negativamente grupos sociais e culturas de minorias.

O trecho abaixo, é parte do aviso que é apresentado ao se dar o *play* em alguns filmes na plataforma de streaming online *Disney+*, como no longa de animação *Dumbo* de 1941:

Este programa inclui representações negativas e/ou maus tratos de pessoas ou culturas. Estes estereótipos eram incorretos na época e continuam sendo incorretos hoje em dia. Em vez de remover esses conteúdos, queremos reconhecer o impacto nocivo que eles tiveram, aprender com a situação, e despertar conversas para promover um futuro mais inclusivo juntos.

Este aviso revela um certo cuidado, contemporâneo, da *Disney* em respeitar as diferenças sociais e culturais, reconhecendo os erros do passado e buscando evoluir junto com os debates e mudanças sociais.

Logo, percebe-se que a *Disney* tem bastante cuidado com a mensagem que seus filmes passam e a forma como a empresa poderá ser lida socialmente.

Neste quesito, podemos comentar que ela é rigorosa com o uso comercial de sua marca. A “*Disney*” não é só o sobrenome de uma família, é uma marca, e a utilização comercial de quaisquer coisas envolvendo o nome da mesma, deve receber a aprovação da empresa. Henry Giroux (2001), por exemplo, no livro “*El Ratoncito Feroz*” comenta que foi impedido de usar o nome “*Disney*” no título do mesmo.

Giroux (1995) esclarece esse ponto, ao formular que a “*Disney* é mais que um gigante capitalista, é também uma instituição cultural que luta ferozmente para proteger seu *status* mítico como provedora de inocência e virtude moral americana” (p. 53).

Voltando a história de Walt, este aos 16 anos, começou a estudar artes, a trabalhar em estúdios de *design* e em empresas locais de publicidade. Mas teve sua jornada pausada, devido a Primeira Guerra Mundial, onde foi convocado a prestar serviços militares. Anos mais tarde, após retornar para casa, decidiu a abrir seu próprio estúdio de animação, o *Laugh-O-Gram*.

Apesar de muitos considerarem Walt Disney como o pai da animação, o caminho trilhado por ele só foi possível por conta de tantas outras aventuras inovadoras que possibilitaram realizar o feito da ilusão do movimento através da animação, desde a pré-história. (ALMEIDA, 2020, p. 324)

Como dito na citação acima, pontua-se que a história da animação em si é difusa, antiga, advém de constantes transformações técnicas e criativas, de mudanças sociais e culturais. E Walt Disney, apesar de ter sido um talentoso ilustrador, não criou o mercado de animação audiovisual. Diversas produções de sucesso já existiam quando ele inaugurou o seu estúdio. À exemplo, a animação de “*O Gato Felix*”, um grandioso sucesso desde 1919. E foi em referência a esta animação que seus primeiros personagens surgiram, por exemplo o icônico *Mickey Mouse*.

Muitas das inspirações de Walt vinham das memórias de sua infância feliz morando em cidade do interior. Após crescer e se mudar para a cidade grande, guardou as lembranças de uma infância segura, inocente, de modo que buscou representar esses ideais em seus filmes.

E assim, em apelos nostálgicos, ele criou seus mundos fantásticos (GABLER, 2016). Neste contexto, podemos indagar que a noção da *Disney* ser um “mundo encantado, inocente, perfeito e seguro” já estava em fase embrionária, através da junção de realidade e fantasia.

Em contexto globalizado, um dos impactos culturais da *Disney* se dá na concepção ideológica de que ela é “um mundo seguro, feliz e puro”. Existe, assim, uma construção discursiva de que tudo da empresa é seguro para a família, pois preserva a inocência das crianças, e passa “bons valores” para seus consumidores (apesar de também se observar críticas vinda de grupos conservadoras, sobre o nível de diversidade presente em algumas obras contemporâneas). Na atualidade “a marca e os personagens da *Disney* tornaram-se quase sinônimos da própria noção de cultura popular americana” (GIROUX, 1995, p. 136), e podemos afirmar que não só do território estadunidense, uma vez que tais produtos culturais estão presentes em muitos outros países e culturas

Dado o alcance e a influência cultural da Disney e o poder político que ela exerce os múltiplos níveis da cultura infantil, seus filmes animados não devem ser simplesmente ignorados nem tampouco simplesmente censurados por aquelas pessoas que descartam as ideologias conservadoras que eles produzem e fazer circular. (...) existe uma série de questões a serem consideradas com respeito à criação de uma pedagogia e de uma política que constituam uma reação à forma como a Disney molda a cultura infantil. (GIROUX, 1995, p. 71)

Na noção de cultura popular midiaticizada, a *Disney*, através de seus produtos culturais (filmes, curtas, animações, seriados de TV etc.), repassa valores e ideologias, funcionando como um meio educativo informal. E assim, “a Disney constrói memórias afetivas e culturais coletivas, que permanecem vivas ao longo do tempo por diversas gerações em diversos contextos históricos” (ALMEIDA, 2020, p. 323):

Quando a política se veste com o manto da inocência, existe algo mais em jogo que a simples mentira. Entra em jogo a questão do poder cultural e da forma como ele influencia compreensões públicas sobre o passado, sobre a coerência nacional e sobre a memória popular como um local de injustiça, crítica e renovação. A inocência do mundo do Disney torna-se o

veículo através do qual a história é reescrita e expurgada de seu lado menos edificante. (GIROUX, 1995, p. 137)

Ao se consumir os produtos culturais, não se consome apenas os produtos em sua funcionalidade de entretenimento, mas também os significados, os discursos e as simbologias que estão presentes na obra e no próprio processo de produção. Um filme da *Disney*, ao trabalhar com o “encanto”, a fantasia e a fuga da realidade, mascara as mensagens de discursos sociais hegemônicos, que podem, por exemplo, colaborar com a manutenção das ideologias que sustentam o sistema capitalista.

Abordando o conceito de poder simbólico de Pierre Bourdieu, Sarreta (2012) aponta que o simbólico é um poder que constrói a realidade e consolida certas questões sociais e culturais. E uma das funções da indústria cultural é justamente administrar a sociedade de massa sob determinadas óticas morais e comportamentais. Assim, este sistema oferece ao público o consumo de valores, formas vida, representações sociais, desejos etc., através das imagens, dos textos, da música, e dos símbolos.

Em suas incursões à cultura popular, a *Disney* gera representações que asseguram imagens, identificações e desejos, através dos quais os/as espectadores/as produzem a si próprios/as e suas relações com outras pessoas. Ao ordenar e estruturar essas representações, a Disney mobiliza uma ideia de memória popular que aparece sob o disfarce de um anseio por inocência infantil e aventura saudável. Organizadas através de formas afetivas e ideológicas de interpelação, essas representações fazem apelos particulares sobre o presente e servem para definir como nós “conhecemos a forma como viemos a ser constituídos e quem somos” (Hall, 1992, p. 30). (GIROUX, 1995, p. 139)

SETTON (2001) discorrendo sobre indústria cultural, com base nos postulados de Bourdieu, explica que o poder simbólico é um poder invisível, quase mágico, que não é violento/físico, “o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que estão sujeitos a ele ou mesmo que o exercem” (p. 34), ou seja, só se exerce se for reconhecido. Nesse contexto, as relações de comunicação, também são relações de força, que dependem do conteúdo, do material e o aspecto simbólico envolvido, que, por vezes, buscam impor determinadas construções político-ideológicas.

Os sistemas simbólicos são instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam contribuindo assim para a submissão inconsciente dos dominados. (BOURDIEU *apud* ROSA, 2017, p. 04)

Seguindo a visão bourdieuniana, os sistemas de poder simbólico (a arte, a religião e a linguagem) estruturam a sociedade, exercendo uma função política de ordem social a ser seguida (FERREIRA, 2019). A mídia, por sua vez, exerce o poder simbólico quando afirma através das imagens e das representações sociais e culturais aquilo que está de acordo com os poderes dominantes na sociedade, tornando essas concepções “naturais” e populares (OLIVEIRA, 2009).

Autores como Ismar Soares (2006; 2014), colaborando com a visão barberiana da relação sujeito e mídia, coloca que o sujeito não é um ser passivo nos processos comunicacionais midiáticos, os indivíduos dialogam com a mídia e absorvem aquilo que lhes convém. Neste prisma, os veículos de comunicação criam e repassam construções culturais e sociais. Logo, as mídias fazem circular determinadas construções discursivas, e como o sujeito dialoga com a mídia, ele incorpora para os seus discursos determinados conjuntos discursivos repassados pela mídia, ou seja, a mídia é responsável não por construir, mas sim estimular a construção de determinados discursos dentro da sociedade.

Os produtos culturais de mídia carregam em si os germes dos sistemas que os originaram, trazem contidos em si os discursos do seu meio de nascimento, e assim “numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural” (MACHADO *apud* SILVA, 2016, p. 28), ensinando, de maneira informal, aos seus receptores maneiras de pensar, agir, desejar, acreditar etc.

Dentro da mídia, encontra-se o cinema. Dessa forma, o cinema tradicional, assim como o de animação, após desenvolverem e aprimorarem a linguagem própria conseguem transmitir discursos. Sobre esse aspecto, — é possível postular que

qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real (...) (SILVA, 2016, p. 28)

Neste debate sobre cultura, poder simbólico, um grande diferencial da *Disney*, e que hoje faz parte do seu “DNA”, são suas adaptações audiovisuais dos clássicos “contos de fadas”, que desde “lá atrás” já eram uma grande inspiração para o jovem Walt Disney.

Quando falamos em “contos de fadas”, atribui-se estes como originários de autores como Irmãos Grimm e Charles Perrault – entre outros –, mas na verdade eles foram os responsáveis por catalogarem e recontaram narrativas de tradição oral, histórias que foram repassadas através das gerações. Porém mesmo ganhando novas roupagens, tais histórias continuaram a remeter-se a situações “reais” que pudessem ensinar, através de narrações lúdicas, sobre perigos e vivências humanas.

Nas narrativas “originárias” os contos não consistiam em um gênero literário infantil, tais histórias eram assustadoras, violentas e com finais trágicos. E foram os filmes da *Disney*, um dos responsáveis, por construir o caráter “encantado” dessas histórias, sendo vestidos com “bom moralismo”.

O psicanalista Bruno Bettelheim (2002) critica a “*disneyzação*” dos contos de fadas, isto é, o processo de readaptação das históricas clássicas feitas nos produtos audiovisuais da Disney.

Assim o autor dirá as produções da Disney, que tomam base nos contos de fadas clássicos, são “versões amesquinhas e simplificadas” (*ibidem*, p. 23), numa ideia de que as histórias foram transformados em diversão vazia. Ou seja, o autor nos parece não reconhecer os possíveis papéis que essas histórias podem ainda exercer na formação de sujeito em desenvolvimento social.

Afinal, perceberá Zipes (1995), mesmo que os contos clássicos tenham sido reformuladas para se encaixar nas construções de conteúdo “ideal para crianças”, ainda continuam carregados de simbologias, possuindo, assim, a capacidade de interferir e/ou influenciar o inconsciente do espectador, repassando imagens e discursos complexos, para um público alvo que está em fase de formação social, a criança. Assim, como pontua Henry Giroux na passagem abaixo:

Os filmes da Disney combinam uma ideologia de encantamento com uma aura de inocência, ao contar histórias que ajudam as crianças a compreender quem elas são, o que são as sociedades e o que significa construir um mundo de brinquedo e fantasia num ambiente adulto. (GIROUX, 1995, p. 51)

Giroux (1995) escreve que as narrativas fílmicas da *Disney* são “máquinas de ensinar”, tal qual os locais formais de ensino, como escolas e instituições religiosas, ou mesmo a família. Aliás, essa é a noção de mídia que escolhemos seguir, de ser um meio educativo informal.

Como textos de cultura popular, esses filmes operam através de uma série de práticas ideológicas e discursivas que são tanto pedagógicas quanto políticas. Como parte de um aparato cultural mais amplo, essas práticas estabelecem a importância do filme como um meio central de cultura popular, que deve ser tratado como um aparato pedagógico ativamente envolvido na formação de diferentes subjetividades sociais e também na construção de identidades nacionais, a serviço da expansão global e do colonialismo. (GIROUX, 1995, p. 154)

E foi justamente baseado em contos de fadas, e a partir da perspectiva de ideal de infância segura e feliz de Walt Disney, que foram elaborados um dos primeiro e mais autênticos projetos da *Laugh-O-Gram*: Os minifilmes de **Alice no País das Maravilhas**, que juntavam animação e atores reais num mundo fictício. Aliás, nesta fase inicial, este foi o grande diferencial das produções de Walt Disney, a misturavam entre “real” e o “imaginário”, numa técnica muito inovadora para à época, na qual atores eram filmados para interagir com figuras animadas.

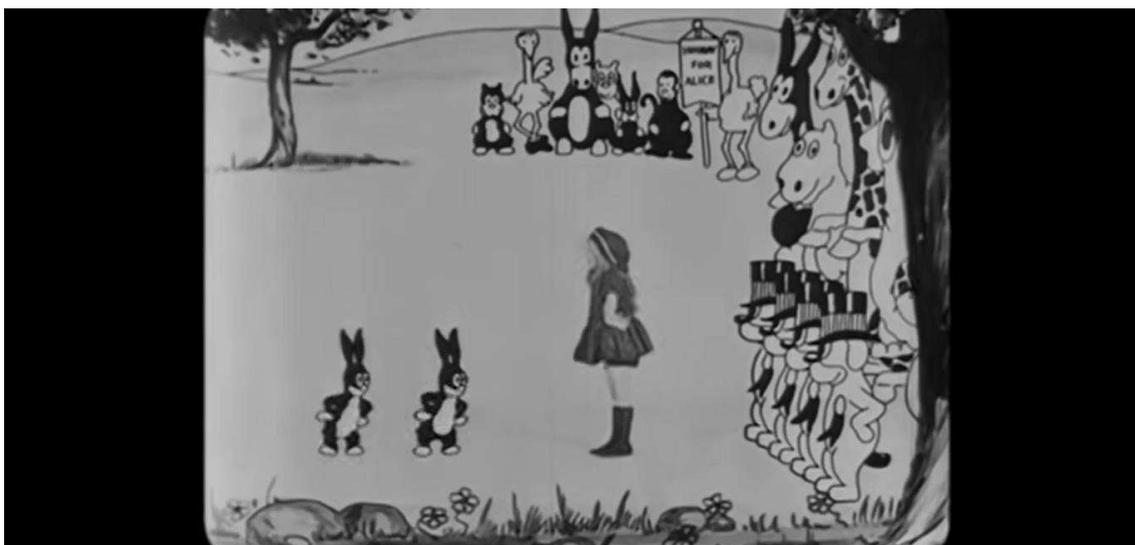


Imagem 06: Cena do curta "*Alice's Wonderland*" (1923), onde a atriz Virginia Davis "interage" com os personagens em animação.¹⁴

Walt não foi o único Disney por trás da empresa *Disney*. Após algumas crises financeiras da *Laugh-O-Gram*, seu irmão, Roy Disney, vem para ajudar nas questões financeiras da empresa, sendo a grande mente por trás dos negócios comerciais da *Disney*. Deixando seu irmão livre com a parte criativa da empresa. Nascia a então *Disney Brothers Cartoon Studios*, depois funcionando como *Walt Disney Productions* – após episódios egocêntricos de Walt –, e em 1986 é nomeada definitivamente de *The Walt Disney Company*.

Continuando com sequências históricas de Alice, o definitivo sucesso da empresa veio em 1928 com o lançamento do **Mickey Mouse**. A iconografia do ratinho preto de grandes orelhas redondas, se tornou mais que um desenho animado, mas é hoje um ícone da cultura pop.

Mas foi com o primeiro longa-metragem de animação da história que o rumo da *Disney* na indústria de Hollywood se transformou, com o lançamento, em 1937, da primeira princesa do universo Disney, **A Branca de Neve**. Tal obra se tornaria a base de uma das fórmulas mais lucrativas da *Disney*, a união de: uma história literária clássica, com personagens cativantes, narrativas de superação, tudo isso envolto de produções musicais exclusivamente compostas para a obra, e de fácil memorização.

¹⁴ Vídeo disponível em: <https://youtu.be/tIFEIVkYSnw> Acessado em: 12/12/2021

Esses são alguns dos “elementos mágicos” que Walt utilizou para tornar “encantada” suas obras. Criava-se, assim, a identidade de um produto da Disney. Além disso, parte desse chamado “encanto”, se deve aos cuidados de Walt em tornar suas narrativas o mais “família” possível, ou seja, filmes que podem ser consumidas por todas as gerações, pois possuem narrativas simples e de fácil conexão pessoal.

Sobre o “encantamento” presentes nas obras do Walt Disney, nos explica Raija Almeida (2020), que é a capacidade de sedução ocasionada pelo produto audiovisual, gerando prazer e atraindo a atenção do espectador para esse mundo irreal onde os sonhos são possíveis. E é por essa mesma capacidade, que é possível enxergar esses filmes de animação pelo papel de poder simbólico. Podendo ser capazes de interferir nas construções do sujeito, influenciando imaginários e corroborando com determinados discursos sociais;

(...) o termo encantamento e seus derivados referem-se a um estado em que a pessoa não age naturalmente, está sob efeito de uma mágica ou está maravilhada, seduzida, deslumbrada, sob efeito de grande prazer. (...) Além disso, “encantamento” também se refere à magia, e este é um dos temas centrais nas obras da Walt Disney, que através de seus discursos e representações, constrói socialmente a realidade em contextos marcados por relações de poder, exercendo um papel fundamental na construção da identidade e do imaginário, criando um poder simbólico com grande força legitimadora e mesmo conservadora nos horizontes ideológicos capitalistas. (*Ibidem*, pp. 27-28)

Voltando ao debate sobre poder, Foucault (2008) defende que o poder é um mecanismo, ou seja, não é uma propriedade, mas sim uma estratégia a ser exercida. Os efeitos de dominação advêm de manobras e técnicas para que os “regimes de verdade” se estabeleçam.

Na perspectiva dos Estudos Culturais a mídia exerce significativo papel na cultura social, sobretudo na questão das “representações sociais”, repassando valores e hegemonias culturais. Logo a mídia ao alimentar os sistemas simbólicos, funciona como um mecanismo de poder:

Nas versões televisivas e hollywoodianas da cultura infantil, os personagens dos *cartoons* se tornam protótipos para uma ofensiva de *marketing* e *merchandising*, e dramas de vida reais

(ficcionalizados ou não), se tornam um veículo para estimular a crença de que felicidade é sinônimo de viver num bairro rico com uma família de classe média, branca e intacta. (GIROUX, 1995, p. 52)

Henry Giroux (1995) formula que os filmes da *Disney* ensinam o correto e o errado, posturas de agir, debatem questões de gênero e raça, mas sempre buscando manter discursos dominantes tradicionais. Reforçando assim certos padrões culturais dentro da ótica da cultura infantil. Nessa linha de raciocínio, Giroux (1995) ainda aponta para a leitura crítica dessas obras, pois muitas vezes os produtos culturais infantis são interpretados só pelo seu lado de inocência, quando na realidade possuem mensagens ideológicas precisas.

Dessa forma “a Disney gera representações que asseguram imagens, identificações e desejos, através dos quais os/as espectadores/as produzem a si próprios/as e suas relações com outras pessoas” (GIROUX, 1995, p. 139).

(...) as produções da Disney exercem um papel importante, mas frequentemente negligenciado, nas batalhas culturais em torno do presente e do futuro. Por trás do apelo ideológicos à nostalgia, aos bons tempos e ao “lugar mais feliz sobre o globo”, existe o poder institucional e ideológico de um conglomerado multinacional que exerce uma enorme influência social e política. (*Ibidem*, p. 136-137)

Assim, a *Disney* tenta moldar à experiência de infância, através de filmes, de vídeos, de parques temáticos, de lojas, de CDs, de programas de televisão, de brinquedos, de alimentos. Gerando, conseqüentemente, quase uma onipresença; fornecendo em seus produtos comerciais e culturais, não somente entretenimento, mas formas pensar, de agir, de desejar, de sonhar, de se relacionar... Modelos protótipos de ser.

O que é interessante observar aqui é que a Disney não mais se contenta em fornecer as fantasias através das quais a inocência e a aventura infantis são produzidas, vivenciadas e afirmadas. A Disney agora fornece modelos e protótipos para as famílias, escolas e comunidade. O papel da Disney no futuro da América dever ser compreendido através da construção particular do passado que ela faz. (GIROUX, 1995, p.55)

Assim, uma das principais questões que Giroux põe em pauta, está na necessidade de discutir os produtos culturais infantis em sua máxima

complexidade, pois são produtos que veiculam, quer queira ou não, discursos políticos e ideológicos.

Isso não significa afirmar que a *Disney* é uma grande vilã, manipuladora de criancinhas. O que se põe em cena é a necessidade de se discutir o papel ideológico que há por trás dos discursos presentes em seus produtos culturais.

3.1.2 As eras da Disney e a tradição de princesas

Como abordado, a *Disney* é um grandioso conglomerado de mídias e, ano após ano, tem expandido seu império, adquirindo diversos veículos de comunicação, estúdios concorrentes e se fundindo a outras diversas empresas, criando assim, um verdadeiro monopólio midiático. Contudo, para nossa pesquisa, o recorte que nos interessa é o braço cinematográfico de animação do grupo *Disney*, ou mais precisamente o *The Walt Disney Animation Studios*.

Sob esse recorte, e dando foco aos filmes de princesas, vamos apresentar as sete eras de animação da Disney: Era de Ouro (1937-1942), Era da Guerra (1937-1949), Era de Prata (1950-1970), Era de Bronze (1970-1988), Era da Renascença (1989-1999), Era Pós-Renascença (2000-2007), Era *Revival* (2008-presente). Apesar desta divisão, há eras que se iniciam durante o desenvolvimento de outras. Essa divisão em eras demonstram os altos e baixos de suas produções, principalmente após a morte de Walt Disney. Mas servem, também, para observar como as mudanças sócio-político-culturais e econômicas afetaram as narrativas dos filmes.

Logo, apresentar essas eras é importante para contextualizar todo o caminho histórico da *Disney* e, principalmente, seus filmes de princesas, para enfim chegarmos no filme *Frozen* – na Era *Revival* –, filme este a qual escolhemos para observar o funcionamento dos discursos de “princesa guerreira” e “princesa em perigo”.

A primeira fase é a “Era de Ouro”. É o início de tudo e começa com a ousadia de Walt Disney em produzir o primeiro filme em animação da história. **A Branca de Neve e os Sete Anões** (título brasileiro) é lançado em 1937 e de imediato já se torna um grande sucesso de bilheteria, sendo aclamado pela crítica e chega a ser homenageado no Oscar de 1939:

O filme estreou em Hollywood no dia 21 de dezembro de 1937 (...) o filme arrancou da plateia muitas emoções, ficaram de pé e aplaudiram, “voltaram a ser crianças (...) estavam simplesmente comovidas com aquilo”, disse Ken Anderson ao historiador da *Disney* Paul Anderson, lembrando da noite da estreia. Disney recebeu uma estatueta especial pelo filme na cerimônia do Oscar de 1939, entregue por Shirley Temple. (ALMEIDA, 2020, p. 332)

Como já observado, Walt tinha nos clássicos contos de fadas uma de suas principais inspirações. E foi se baseando em um conto dos Irmãos Grimm que **A Branca de Neve** nasceu.

Este filme conta a história de uma jovem princesa, que após a morte de seu pai, é mantida como “escrava” por sua madrasta. No filme, ela não se lastima tanto em realizar sozinha as atividades domésticas do castelo, ela o faz com prazer, enquanto cantarola seus sonhos de encontrar um par ideal e casar-se.

Pode-se assim dizer, que a personagem está dentro de uma formação discursiva que impõe ao corpo feminino certas posturas e papéis de gênero, criando uma espécie de “mulher ideal”, algo ainda muito forte naquela época: a mulher que fica em casa, que cuida dos afazeres do lar e se orgulha de seu papel de dona de casa. Era uma realidade na qual a presença social da mulher condizia ao ambiente doméstico, não “possuindo” voz de decisão. E mais, lembremos, que as ondas feministas não haviam iniciado seus movimentos organizados reivindicando a presença da mulher nas decisões sociais (SAVIETTO, 2015).

Logo, além das características mencionadas, e seguindo os padrões da época, Walt representou nesta princesa à passividade feminina, construindo uma personagem de beleza invejável, dócil, branca como a neve, “perfeita para casar”. Logo notamos que não é somente o discursivo que está sendo trabalhado, mas também o imagético, é também o iconográfico da personagem que reforça as características ideológicas que o texto possui.

Não podemos julgar sua postura, visto que faz jus a cultura da época, em que a ideologia do amor contribuiu para uma representação feminina naturalmente dependente do homem. A personagem fez-se adorar não apenas pelo príncipe, mas também pelos anões, pelo caçador, pelos animais. Consequência de sua sociedade que supervaloriza a beleza (CARVALHO, 2014, p. 48).

Há, nesta obra, forte apelo discursivo sobre culto à beleza, na qual a personagem da madrasta, ao consultar seu "Espelho Mágico", enxerga a beleza jovial de Branca, como uma ameaça a seu posto de "a mulher mais bela do reino". Reforça-se, assim, a construção discursiva referente ao padrão de beleza feminino e a competitividade entre mulheres.

E é justamente devido a sua beleza estonteante que Branca chama a atenção de um jovem príncipe, que se apaixona por ela à primeira vista.

Fugindo do seu lar, após tentarem lhe assassinar a pedido da madrasta, Branca vai morar com sete homens anões na floresta. Lá ela continua exercendo seus trabalhos domésticos. E aplicando o conceito de intericonicidade, não é difícil de se imaginar que a imagem dos anões faz clara referência a crianças, de modo que a princesa se torna a "mãe" deles, a figura protetora materna.

Na imagem 07, vemos Branca cozinhando, alegremente, cantarolando, feliz em exercer o ofício. Essa imagem se associa com imagens advindas de memórias discursivas em que a mulher é vista como predestinada ao trabalho doméstico.



Imagem 07: Cena do filme em que Branca de Neve, com ajuda "mágica" de animais, cozinha para os sete anões enquanto canta alegremente.

Assim, observa-se, nesta personagem, que ela dialoga com a realidade social de seu lançamento, "uma época onde ainda existia o entendimento de que o casamento, para as mulheres, é essencial para a sua felicidade" (VASSOLERO, 2013, p.16). Agradar ao homem tinha como finalidade o

casamento, quanto mais bela e delicada a mulher fosse, mais atenção da figura masculina ela conseguiria, aumentando suas chances de ser pedida em casamento. E é justamente ao se casar com o príncipe, que os infortúnios de Branca chegam ao fim.

É claro que essa construção discursiva de felicidade feminina a partir do casamento está em circulação muito antes deste filme. Mas é notório que tal narrativa colabora para que tal discurso se incorpore nos imaginários sociais. Uma vez que, até hoje, tal desenvolvimento discursivo continua presente nas mais variadas produções audiovisuais, sobretudo em outros filmes de princesas da *Disney*.

Este filme-musical possui o artifício encantador, ou a “fórmula mágica” que a *Disney* usa até hoje em seus filmes: a criação de personagens verissimilhantes à realidade, narrativas heroicas acompanhadas de músicas e melodias que grudam facilmente na mente, tudo inserido num universo mágico. E é sob esta receita que a “era de ouro” se estrutura, com os lançamentos dos filmes: **Pinóquio** (1940); **Fantasia** (1940); **Dumbo** (1941) e **Bambi** (1942). Alguns fizeram sucesso, mas nada comparado ao filme da primeira princesa dos estúdios.

A segunda era, que se desenvolve ainda durante a era anterior, é chamada de “Era da Guerra”. O desenvolvimento da Segunda Guerra Mundial, impactou significativamente as produções do cinema de *Hollywood*. Na *Disney*, seu efeito se deu com o recrutamento de alguns funcionários que trabalhavam na parte de animação e na utilização dos estúdios da empresa para bases militares, além, sobretudo, a dificuldade de lançamentos em países estrangeiros, afinal a guerra dificultou a chegada de filmes em países que sofriam com os ataques de Hitler.

Não obstante, financeiramente, foi uma boa época para a *Disney*, pois recebeu incentivos do governo para a produção de curtas que funcionassem como “propaganda da supremacia americana”. E assim foram lançados filmes como: **Alô amigos** (1942); **Você já foi à Bahia?** (1944); **Música, Maestro!** (1945). Filmes estes que funcionaram para estreitar os laços dos EUA com a América Latina, em narrativas que visitavam diversos países, inclusive o Brasil – “nasce” o personagem **Zé Carioca**.

E mesmo após o fim da guerra, alguns outros filmes continuaram sendo desenvolvidos nessa linha, como: **Como é bom se divertir** (1947); **Tempo de melodia** (1948) e **As aventuras de Ichabod e Sr. Sapo** (1949).

Após esse período conturbado, de filmes simples e de estagnação criativa, a *Disney* tem a oportunidade de criar algo voltado às suas raízes, apostando na sua fórmula de “encantamento”.

A terceira fase, a “Era de Prata”, se inicia com o lançamento de uma nova princesa. Baseado no conto de fadas de Charles Perrault, **Cinderela** chega aos cinemas em 1950. Se tornando o mais novo estrondoso sucesso da *Disney*, sendo elogiado pela crítica, indicado ao Oscar e de enorme bilheteria.

Neste filme o contexto social ainda pesou para a narrativa de felicidade feminina a partir do casamento. Mas uma questão notória precisa ser exaltada: encontrar um companheiro não é o sonho principal de Cinderela.

Na narrativa é contada a história de uma jovem que após perder os pais, vive sob a criação de sua madrasta e suas irmãs postiças, que não medem esforços em tornar a vida de Cinderela a mais difícil possível.

Cinderela, tal como Branca de Neve, é criada como uma espécie de “escrava doméstica”, na qual todo o serviço doméstico do lar é obrigação da jovem. Obrigações essas que ela faz feliz, enquanto cantarolando desejos. Seu grande sonho, na verdade, é ser livre e poder tomar suas próprias decisões.

Essas primeiras princesas são o modelo de mulher da época, muito prendadas, mas não só isso: mostram satisfação em executar o serviço doméstico. Mesmo Cinderela, obrigada pela madrasta e pelas meio-irmãs a cuidar de uma mansão inteira sem ajuda alguma. Além disso, sua maior realização se dá através do casamento – é quando encontram a felicidade plena. Elas são exatamente o que se esperava de uma mulher, marcadas pela concepção de que a mulher é o ser aberto ao amor, aquele que se anula e se doa pelo outro (VASSOLERO, 2013, pp. 31-32).

A noite do baile, na qual um jovem príncipe buscará encontrar uma futura esposa, pode ser lida como a chance para a mudança de vida da protagonista, e realmente acaba sendo (BREDEK, 2013), mas encontrar um parceiro que lhe salve não era exatamente o objetivo de vida de Cinderela.

Ela enfrenta as ordens sua madrasta, que lhe proíbe de ir ao baile. E apesar de ser uma mulher muito dócil e graciosa, Cinderela se rebela e vai ao

baile escondida. Nesse meio tempo ela recebe a ajuda mágica de uma “fada madrinha” – usando magia, ela lhe tece um vestido, sapatinhos de cristal e uma carruagem, as condições necessárias para que pudesse ir ao baile. Entretanto, lhe passa uma única condição, que antes da meia-noite ela retornasse ao lar, após esse horário o feitiço seria desfeito. E assim ela parte para o baile, com a intenção de apenas estar em um ambiente a qual foi proibida de frequentar.

Mas este é um filme de romance. O jovem príncipe se interessa pela nossa protagonista, vai até ela e a convidando para dançar, pois ela era a única do baile não interessada diretamente nele. E é neste momento que os dois se apaixonam.



Imagem 08: Cena em que Cinderela e o príncipe se conhecem e se apaixonam no baile.

O final acreditamos que já esteja “impresso” no imaginário coletivo: Cinderela sai do baile à meia-noite, deixando para trás seu sapatinho de cristal. E após buscar a dona do calçado, o jovem príncipe encontra sua amada e a resgata daquela vida cheia de obrigações e são “felizes para sempre”.

Bruno Bettelheim (2002), psicanalista, aponta, sob a ótica freudiana, que as primeiras princesas são órfãs de pai e encontram no marido o preenchimento deste vazio. E talvez seja por isso que existe a necessidade de se encontrar o seu príncipe encantado para que a narrativa tenha um final feliz.

E apesar de haver este desfecho é possível observar pequenas mudanças na representação do feminino. Possivelmente Walt Disney foi influenciado pelas poucas mudanças da presença social da mulher na construção desta trama.

E após filmes de bastante sucesso – como: **Alice no país das maravilhas** (1951); **Peter Pan** (1953) e **A Dama e o Vagabundo** (1955) –, em 1959 é lançado mais um filme de princesa: **A Bela Adormecida**. Este não foi um filme de muito sucesso comercial, mas foi uma obra bastante ousada para sua época, trazendo evoluções nas técnicas de animação, um novo formato de tela e novas tecnologias de áudio.

Em **A Bela Adormecida** a história clássica de princesa é um pouco diferente, a protagonista do filme, a princesa Aurora, tem ambos os pais ainda vivos. E já nasce prometida em casamento a um jovem príncipe. Porém, seu destino é traçado pela bruxa Malévola, que lhe amaldiçoa para viver só até os seus 16 anos. Suas fadas madrinhas conseguem burlar a maldição e, ao invés de morrer, a princesa cairia num “sono eterno”, sendo apenas acordada por um “doce beijo”.

Para sua melhor proteção, a protagonista é destinada aos cuidados de suas madrinhas. E diferente das princesas anteriores, Aurora tem uma vida tranquila e feliz. Ela também se diferencia ao realizar trabalhos domésticos com insatisfação.

Podemos observar através de Aurora, que a representação da mulher já começava a demonstrar, um pouco, os ares de insatisfações que viriam a virar luta na segunda onda do movimento feminista, a busca pelo direito legal de trabalhar. Com o papel da mulher em relação aos serviços domésticos sendo facilitado, ela poderia, enfim, se dedicar a outras atividades, como o trabalho. (MELO JUNIOR, 2016, p. 57)

Em **Branca de Neve**, após ser enfeitiçada a protagonista “morre”, sendo despertada pelo beijo de amor verdadeiro de seu amado. E aqui, em 1959, a narrativa se repete, ou melhor há um processo de memória discursiva ocorrendo, dando continuidade a discursividade de beijo romântico como “a salvação”.

O belo príncipe, ao descobrir que sua futura esposa está “morta”, dar-lhe o “beijo doce”, e assim a princesa volta à vida. Depois eles se casam e vivem felizes.



Imagem 09: Cena em que o príncipe após atos de bravura encontra sua amada e lhe beija a despertando do “sono eterno”.

Imagetivamente, a cena de Aurora desacordada com um príncipe a vindo despertar da “morte” com um beijo, está claramente associada com o beijo que salva Branca de Neve ao final do seu filme.

Uma outra imagem que pode vir a mente, quando imaginamos imagens de beijos em indivíduos desacordados/mortos, é o fatídico beijo na clássica história de Shakespeare, Romeu e Julieta. Apesar de o final nessa narrativa ter sido trágico e não como a salvação, como vem sendo discursivamente construído nos filmes de princesas da Disney.

A história da animação da *Disney* segue com os filmes: **101 Dalmatas** (1961), **A Espada era a Lei** (1963) e **Mogli o Menino Lobo** (1967). E assim se fecha mais uma era de sucesso, onde nasceu os grandes clássicos da *Disney* – e que hoje veem sendo revisitados, através de novas versões e releituras.

Mas a quarta fase, a “Era de Bronze”, iria abalar um pouco as estruturas da empresa. Esta é uma era marcada pela aposentadoria de profissionais que ajudaram no desenvolvimento de muitos filmes da *Disney*. Mas é, sobretudo,

uma era marcada pela morte de Walt Disney, em 1966, devido a câncer de pulmão.

Tal fatalidade levou a empresa a uma onda de críticas negativas, lançamentos de baixa lucratividade, equipes trabalhando com baixo orçamento, funcionários sob constante pressão, além dos desentendimentos entre os gestores e diretores criativos.

Como dito, um ponto que marca a história da *Disney* foi a morte de Walt em 1966, aos 65 anos, devido ao câncer de pulmão. Deixando o legado de uma imensa empresa de grande sucesso comercial, nas mãos de seus familiares e sócios. O rumo da empresa se tornaria sinuoso, enfrentando baixas e insucessos, supostamente ocasionados pela falta da “mente brilhante” de Walt por trás das obras e inclusive a falta de “encanto” em algumas obras.

Esta era é a primeira sem a presença das já clássicas princesas. Os lançamentos consistiram nas obras: **Os Aristogatos** (1970), **Hobbiehod** (1973), **As Aventuras do Ursinho Pooh** (1977), **Bernardo e Bianca** (1977), **O Cão e a Raposa** (1981), **O Caldeirão Mágico** (1985), **As Peripécias do Ratinho Detetive** (1986) e **Oliver e sua Turma** (1988). Em algumas dessas obras, a falta de Walt é perceptível na falta de “encanto” da produção, ou seja, a falta da mistura de todos aqueles elementos que tornavam uma obra característica de ser algo da Disney (história cativante de narrativas inocentes, personagens que é possível se conectar e se reconhecer, músicas “chicletes” etc.). Mas isso não significa que houve um absoluto fracasso, mas sim uma significativa decrescente do enorme sucesso que a *Disney* vinha tendo em produções anteriores.

Mas em 1989, aposta-se no retorno dos filmes de princesas, baseado num clássico conto de fadas. Dava-se início a grandiosa e bem-sucedida “Era da Renascença”, a partir do lançamento do filme **A Pequena Sereia**, e seguiu com os longas: **Bernardo e Bianca na Terra dos Cangurus** (1990), **A Bela e a Fera** (1991), **Aladdin** (1992), **O Rei Leão** (1994), **Pocahontas** (1995), **O Corcunda de Notre Dame** (1996), **Hércules** (1997), **Mulan** (1997) e **Tarzan** (1999).

Lembremos mais uma vez que, nos Estados Unidos da América os anos 80 foi marcado por um movimento que Susan Faludi (2001) chamou de “*Backlash*”, marcado por ações políticas, midiáticas e sociais de resistência para frear pautas progressistas, como o avanço do movimento feminista. Assim, representações femininas envoltas de “tradições patriarcais” se tornou mais

frequente na mídia de massa, na qual a “mulher desvirtuada” é por vezes apresentada sendo salva dessa vida por uma figura masculina. E além, construiu-se o imaginário de que a “mulher livre” é infeliz, mal-amada e que sua felicidade só viria com o casamento, com os filhos e com sua dedicação à família.

O contra-ataque antifeminista praticamente moldou a imagem que Hollywood projetou da mulher na década de 1980. Nos casos mais típicos, as mulheres enfrentavam outras mulheres; a raiva das mulheres diante das circunstâncias sociais foi esvaziada do seu aspecto político e, em lugar disto, foi apresentada como depressão pessoal; a vida das mulheres era mostrada como um conto moral em que a “boa mãe” vence e a mulher independente é punida. E Hollywood redefiniu e reforçou a tese do contra-ataque: as mulheres eram infelizes porque eram livres demais; esta liberação roubara delas o casamento e a maternidade. (FALUDI, 2001, p. 128)

Neste contexto do cinema de *Hollywood*, Faludi (*ibidem*) comenta, de forma geral, que as narrativas de alguns grandes sucessos naquela década mostravam mulheres fortes e independentes, como as vilãs, as problemáticas, as megeras. Enquanto as figuras femininas felizes e bem-sucedidas, eram as boazinhas, submissas e donas de casa.

O filme de **A Pequena Sereia** (1989), conta a história da jovem sonhadora e exploradora Ariel, filha do rei Tritão. Um homem severo e que prometeu a mão da filha em casamento. Vivendo no fundo do mar, o sonho de Ariel é conhecer a superfície, sair do mundo controlado pela figura paterna. E tal sentimento se torna mais latente quando, em uma de suas aventuras, ela se apaixona pelo jovem príncipe Eric. Seu desejo é tão verdadeiro, que aceita largar seu mundo, contrariando as regras sociais. Em um ato de rebeldia e desespero, ela realiza um acordo com a bruxa do mar, Úrsula. Está, através de magia, lhe dá pernas para caminhar na terra, em troca de sua bela voz. E assim, sem voz, a jovem princesa vai de encontro ao príncipe, para tentar conquistar o seu amor. Caso o príncipe não lhe desse o simbólico beijo de amor verdadeiro, Ariel viraria espuma do mar.

O plano da princesa fracassa, por intervenção da bruxa. O príncipe não se apaixona por Ariel. Mas num ato final, o herói descobre os planos e mata a bruxa e salva Ariel das garras da megera, e finalmente se apaixona pela princesa. Ambos se casam e se beijão.

Logo há uma continuação do discurso de “beijo como salvação”, mesmo após tantos anos desde o último filmes de princesa feito pela Disney.

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos. (...) Ela se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim se entregando, passiva e dócil, nas mãos de um ovo senhor (BEAUVOIR *apud* VASSOLERO, 2013, p. 16).

Na imagem 10, temos uma das últimas cenas do filme, o casamento de Ariel com Eric. Ela é uma noiva dos anos 80, seu vestido é de acordo com a moda da época. Eric usa trajes reais, que remete ao desenho de uniformes militares antigos (imagem 11).



Imagem 10: Uma das cenas finais, em que Ariel e Eric se casam, ocasionando o já conhecido “felizes para sempre” de muitos contos de fadas.

Aplicando o conceito de intericonicidade, a indumentária deste casal pode nos remeter a imagem do casamento da princesa Diana com o Carlos, Príncipe de Gales na Inglaterra em 1981. O vestido usado pela Lady Di, como ficou

conhecida após se separar, se tornou ícone da moda e marcando história (imagem 11).



Imagem 11: na primeira imagem um exemplo de uniforme militar de por volta do ano de 1890. E a segunda imagem é uma fotografia do casamento real inglês entre a plebeia Diana com o príncipe Carlos em 1981.

Lemos na trama desde filme que a representação feminina da protagonista já começa a se inquietar sobre as regras sociais que lhe são impostas, principalmente pelo seu pai. Ela tem desejos, tem sonhos, tem sentimentos, e não mediu esforços para os conquistar. Mesmo que o seu fim seja ser salva por uma figura masculina, logo sendo uma “princesa em perigo”.

Contudo, apesar de se mostrar “rebelde”, Ariel ainda é uma figura que precisou ser salva por uma figura masculina e que tem o seu final feliz somente quando conquista o interesse amoroso do jovem príncipe. Logo, tal como observou Faludi no chamado *backlash* (2001), a mulher só é dita feliz se estiver de acordo com imposições patriarcais.

Em 1991 a *Disney* lança o que viria ser o primeiro filme de animação a ganhar o Oscar de melhor filme: **A Bela e a Fera**. Aqui se encontra a outra princesa do universo *Disney*, Bela, sendo representada como uma mulher inteligente, culta, diferente de muitos membros de sua comunidade. Nesta

narrativa, encontrar o amor não é o objetivo de vida da protagonista. Ela almeja liberdade, sair do mundo onde vive.

Bela vive com seu pai que, após eventos fatídicos, é capturado e mantido prisioneiro pela Fera, um ser temido por todos da região. Tomando iniciativa, a jovem vai de encontro a criatura e negocia a soltura do seu pai, ao se colocar em seu lugar como prisioneira, abdicando de sua liberdade.

A fera na verdade é um príncipe enfeitiçado. E ele só voltará a sua forma humana, quando encontrar o amor verdadeiro. Há, durante o longa, recusas e aproximações amorosas entre Bela e o príncipe fera, de modo que Bela passa a enxergar a beleza interior daquela criatura horrenda.

Mas apesar de Bela ser representada como uma figura ativa, que toma decisões, há no filme a “necessidade” de mostrar a fragilidade feminina. Em uma das marcantes cenas finais, Bela foge do castelo da Fera, mas é surpreendida por lobos que ameaçam lhe atacar. Bela até tenta lutar com eles, mas é com aparição repentina da Fera, que a jovem é salva do ataque mortal da alcateia. Tal emblemática cena é um dos fortes fatores que fazem os dois personagens, enfim, se apaixonarem e viverem “felizes para sempre”.



Imagem 12: Cena do filme em que o príncipe, ainda enfeitiçado como fera, chega para proteger a jovem Bela do ataque de lobos selvagens.

De certo modo, as narrativas dessas duas últimas princesas, vão contra a maré do *backlash* da década de 80 estudado por Faludi (2001), ao mostrar

mulheres que se rebelam quando as imposições que lhe postam, que são destemidas, que buscam seu próprio destino. Mas por outro lado também concorda com tal movimento, ao mostrar a mulher sendo salva e alcançando a felicidade a partir do encontro amoroso.

Podemos presumir que isso se deve à falta de unanimidade na ideologia do *backlash*. A autora reflete que tal movimento foi impulsionado por grandes empresários e por determinados políticos e não necessariamente pelo interesse da grande massa social:

O público feminino se interessa muito mais por personagens não tradicionais, como líderes, heroínas e comediantes. Mas os maiores anunciantes da televisão, os fabricantes de produtos alimentícios e eletrodomésticos, querem os programas "família" tradicionais que os ajudaram a manter os níveis de vendas virtualmente inalterados ao longo de duas décadas. (FALUDI, 2001, p. 161)

Logo, tal feito, reforça o postulado de que a *Disney* busca adequar suas narrativas audiovisuais às novas realidades sociais, com vistas a gerar aproximação com públicos diversos, apesar de ainda existir uma espécie de resistência, que faz com que as narrativas dessas duas últimas princesas, se aproximem das princesas da "era de ouro".

Para o novo contexto discursivo desta era da *Disney* um nome merece ser destacado: Brenda Chapman. Ela é creditada, diversas vezes, como uma das responsáveis por adequar as histórias dos filmes da *Disney* à essa nova conjuntura social. A escritora/diretora, participou das equipes de **A Pequena Sereia** e de **A Bela e a Fera**, e de outros grandes sucessos da *Disney*, como: **O Rei Leão** e **Valente**, bem como colaborou nas produções de estúdios de animação concorrentes.

Assumidamente feminista¹⁵, Brenda é considerada uma das pioneiras mulheres de destaque no "universo da animação", que ainda é majoritariamente dominado por homens. Sua postura feminista levou às histórias, principalmente de princesas, para um novo rumo narrativo. Almeida (2020), destaca que essa

¹⁵ Em entrevista ao site *Trojan Unicorn*, Brenda Chapman é perguntada se considerasse feminista, e assume que sim, explicando que as imposições patriarcais, quando criança, as levou a se revoltar contra, a levando a ser de fato uma feminista quando adulta. Disponível em: <https://www.trojan-unicorn.com/stories/brenda-chapman-all-the-details> Acessado em: 28/12/2021

mudança se deu na necessidade de aproximar as narrativas com os públicos. Ao trazer personagens femininas que questionam suas condições sociais e de gênero, revelam os conflitos e dilemas femininos sociais daquele momento histórico, cujo debate foi impulsionado pela terceira onda do movimento feminista;

Para a Disney, a década de 1990 precisava de mudanças, pois a década de 1980 foi marcada por muitos insucessos e muitas mudanças na sua equipe. Estava claro que os filmes produzidos não estavam dialogando com o público. Aos poucos, os Novos Velhos foram se aposentando e dando lugar a uma nova geração de talentos, mais atenta com as mudanças sociais, culturais e políticas que aconteciam no final do século XX. (ALMEIDA, 2020, p. 278)

Assim, na década de 1990, há uma significativa mudança discursiva nas formas de representar o feminino através das protagonistas princesas nos filmes da *Disney*, principalmente nos próximos filmes de princesas que explanaremos.

Acreditamos que de fato essa mudança discursiva se deu à nível de adequação as demandas sociais e culturas da época, pela ocupação das mulheres nos espaços sociais, a mudanças na opinião pública sobre o papel da mulher, e claro, interesses capitalistas.

Acontece que, nas décadas de 1980 e 1990, as sociedades ocidentais e, principalmente, os EUA passavam por fortes mudanças em relação ao reposicionamento das minorias (negros, índios, imigrantes etc) e o papel da mulher experimentava uma reconfiguração, assumindo o protagonismo através do fortalecimento do novo movimento feminista. (ALMEIDA, 2020, p. 103)

É importante frisar, também, que não aconteceram só mudanças nos filmes de princesas em relação ao feminino. Na década de 90 há com fervor o processo de globalização, neste contexto, temas tais como: diversidade cultural, multiculturalismo, multiplicidade social e questões raciais foram impulsionadas, e tais temáticas apareceram nos filmes de animação da *Disney*, como é descrito abaixo:

(...) dos filmes de animação desta fase apresenta alguns temas em comum: os conflitos de identidades e encontros culturais,

questões raciais, o papel da mulher e do jovem na sociedade, o mito do herói, o mito da fronteira e outros temas relevantes para discutir a década de 1990. Questões étnicas, raciais ou de gênero, bem como o preconceito contra as pessoas com deficiência, os indígenas e os ciganos, representações de outras religiões ou crenças também são encontrados na maioria desses filmes. (ALMEIDA, 2020, p. 98)

Um filme é sempre um produto cultural de sua época e a *Disney*, através de seus filmes, “constroem uma memória, um imaginário, explicam uma época e transformam experiências históricas na sua poética do possível, a poética da ficção” (ALMEIDA, 2020, p. 101).

A autora supracitada assevera, de antemão, que apesar de haver sim uma forte representação de discursos multiculturais, raciais e de empoderamento feminino nesta era da *Disney*, tais obras ainda estão repletas de estereótipo e preconceitos. E é no bojo deste panorama que serão produzidas as próximas princesas da era.

Em 1992 é lançado o longa de animação ***Aladdin***, trazendo uma temática árabe. Apesar de não ser necessariamente um “filme de princesa”, a presença de Jasmine, par romântico do protagonista, se destacou tanto que acabou sendo incorporada ao universo oficial da marca “*Disney Princesa*” – logo entrando no imaginário coletivo do que é uma princesa da *Disney*.

Na trama, a personagem é uma mulher crítica, bruta e *sexy*. Ela é filha do rei e tem consciência do poder que tem sendo da realeza. Neste filme continua-se a discursividade do desejo feminino de ser livre, de realizar as próprias escolhas, e, tal como Ariel, Jasmine se rebela contra os desejos do pai.

Na imagem 13, escolhemos destacar o imagético da personagem em uma das últimas cenas do filme. A princesa está vestida de maneira sexualizada a mando do vilão, que acabou de a capturar. Ele a deseja, ele é encantado pela beleza do jovem. E sabendo dessa paixão doentia que ele tem por ela, a jovem utiliza do seu charme, do poder do seu corpo para enganar o vilão, o seduzindo com a intensão de lhe ludibriar e fugir.

A cena em si, nos passa o discurso de poder feminino sendo acessado pela utilização transgressora do discursivo de objetificação e sexualização do corpo feminino.



Imagem 13: Na imagem, temos a princesa Jasmine em uma das cenas do filme, que para sair de uma enrascada utiliza do seu corpo, do seu *sex appeal*, com voz mansa e sussurrante para seduzir e enganar o vilão Jafar.

Neste filme é Aladdin, a figura masculina, quem deseja sair de uma vida infeliz, e acaba buscando essa finalidade a partir do casamento. Com a ajuda do “gênio da lâmpada mágica”, eles elaboram inúmeras artimanhas para que Jasmine se apaixone por ele, e assim possa ser um homem rico e “feliz”. E após aventuras, desentendimentos e de lutarem juntos contra o vilão, os dois acabam de fato se apaixonando.

Apesar de Jasmine não ser uma representação de fragilidade e passividade feminina é preciso destacar que, mais uma vez, é a partir do heroísmo da figura masculina, ao salvar a princesa, que a trama se desencadeia para o “final feliz”.

O final do filme é com Aladdin e Jasmine recebendo a permissão de casarem, demonstrado com o simbólico beijo final, característico de todos os filmes de contos de fadas da *Disney*.

Sendo assim, apesar da princesa se negar às tradições e costumes, no fim ela acaba cedendo, de certa forma, a exercer aquilo que é de seu ofício, se casar e virar rainha, dando continuidade, assim, aos discursos de vivência feminina atrelada ao casamento.

Em 1995, de forma grandiosa e bastante planejada, é lançada mais uma princesa do universo *Disney*, baseado no conto clássico americano de uma indígena que se apaixona por um colonizador. O longa ***Pocahontas***, retratando a colonização dos , traz como protagonista uma mulher forte, de “espírito livre”,

corajosa e muito conectada com a natureza. Ela tem o desejo de encontrar sua motivação de vida, se entender no mundo, ou melhor, descobrir seu destino.

Em sua trama, a princesa-indígena envolve-se de forma romântica com o inglês John Smith, que veio descobrir o “novo mundo”. Ambos se aproximam ao buscarem conhecer o mundo um do outro. Ela, em destaque, fazendo John reconhecer que o maior tesouro que existe é a natureza. Eles, assim, vivem um amor proibido ao contrariar a moralidade machista do pai da jovem, que lhe prometerá a um guerreiro da tribo, Kocoum.

Mas está história de princesa, vai na contramão discursiva que se criou na tradição fílmica de princesas. Na trama, em uma das cenas finais, é a protagonista que salva a vida do seu amado, que seria morto pelo líder da tribo. Ela clama pelo fim da “guerra” entre nativos e colonos. Mas num ataque final, John acaba sendo atingido por um tiro, dos próprios companheiros de viagem, ao tentar proteger o pai de sua amada.



Imagem 14: As imagens são respectivamente: acena em que Pocahontas protege John do ataque que o mataria. E cena final do filme, em que a índia está sozinha vendo o navio do seu amado ir embora.

Com John entre a vida e a morte os ingleses partem de volta à terra natal, para buscar ajuda médica. O jovem até chega a convidar Pocahontas para ir com

ele, mas a jovem escolhe permanecer fiel a suas raízes, pois descobriu seu destino, que é ajudar sua tribo e proteger a natureza.

Sendo assim ela é a primeira princesa que não tem o seu “final feliz” atrelado ao casamento. O seu discurso é de uma mulher que escolha a si própria, de uma mulher que escolhe se dedicar ao servido de proteger sua tribo, em vez da escolha de viver somente um amor romântico. Ou seja, há com este filme uma ruptura discursiva na tradição fílmica de princesas, irrompendo uma nova discursividade de princesa. Uma princesa guerreira, que luta, que se impõe ativamente, que não tem seu destino traçado por envolvimento amorosos e que não é salva por um herói masculino.

Tal representação feminina é continuada em 1998, com o longa de animação **Mulan**, continuando a quebra do discurso de princesa frágil, indefesa e que necessita de um príncipe para realizar seus objetivos.

Baseado em um conto chinês, o filme conta a história de uma jovem mulher que questiona os padrões culturais de sua sociedade e as imposições de gênero.

Para salvar a vida do pai, que mesmo debilitado foi convocado pelo exército para combater em uma guerra que se aproxima, ela se traveste de homem e vai à guerra em seu lugar.

Neste ponto, percebe-se no filme uma discussão, em plano de fundo, sobre as noções de gênero. Um debate que até hoje está presente nos movimentos feministas. A personagem Mulan, nos proporciona a leitura ou um debate do que vem a ser próprio do mundo masculino e o que pertence ao mundo feminino. Isto é, quando assistimos ao filme nos questionamos os papéis de gênero, “por que na história o exército chinês não aceita mulheres?”, “o que faz dela menos incapaz que os homens?”, “por que impõem que ela seja uma esposa e não uma guerreira?”, tais perguntas são retóricas, que podem surgir quando assistimos ao longa, mas nós sabemos bem as respostas. O filme não se passa em sua época de lançamento, retrata uma china antiga em que costumes e tradições patriarcais eram mais intensas e ferozes. Mas mesmo assim, o discurso do filme nos faz pensar no hoje, no presente, pois, de fato agora há uma realidade social que em parte permite a mulher escolher entre ser

uma “esposa” ou uma “guerreira”, apesar de ainda haver forças ideológicas e culturais que condicionam essas “escolhas”.



Imagem 15: Emblemática cena final, em que Mulan, mesmo após descobrirem seu disfarce e ser banida do exército, continua lutando para salvar o reino.

No filme, ela se mostra, literalmente, uma guerreira, bastante habilidosa, se destacando entre todos os guerreiros. Assim, ela quebra com os estereótipos de “sexo frágil” e, no final, é ela a responsável por salvar o país, sendo reconhecida com honraria pelo rei, mesmo após descobrirem o seu disfarce.

A personagem até chega a ter sutis interesses amorosos por um guerreiro. Mas ela não se casa, e nem chega a se envolver, de fato, com esse guerreiro, aliás ela termina o filme solteira.

Ou seja, vemos aqui a imagem de uma mulher solteira sendo exaltada, uma mulher solteira que está feliz, e que conquista seus ideais independente de seus sentimentos românticos. Como vimos, o fenômeno do backlash nos anos 80, buscou moldar, na mídia, a imagem de que a mulher solteira é amargurada, infeliz e que precisava do casamento para poder ser útil. O discurso representativo de mulher, em Mulan, vai contra o backlash, colaborando ainda mais para a nova discursividade de ser mulher nos filmes de animação da Disney.

Outro fato a se observar no filme dessa princesa, é que após se aventurar e fingir ser um guerreiro, contrariando os desejos de sua família que ela se casasse, sendo assim tratada com desgosto, ao final da trama, após retornar para casa, ela refaz o laço fraterno com sua família, na medida em que eles se mostram, agora, orgulhosos pelas conquistas da filha. Ou seja,

observa-se que ocorre a irrupção de um novo discurso sobre as relações afetuosas nos filmes de princesas, isto é, se é abordado o discurso de amor fraterno, além do amor romântico (...) (MELO JUNIOR, 2016, p. 67)

A próxima era da *Disney* é chamada de “pós-renascença”. Ela é marcada pela quebra da soberania da empresa no mercado de longas de animação. Estamos agora nos anos 2000, novas tecnologias surgindo e se popularizando, estúdios concorrentes disputavam o mesmo público com filmes de sucesso usando a técnica do CGI¹⁶ e do 3D, que começaram a atrair o maior interesse do público – houve o crescimento dos estúdios *DreamWorks Animation* e da *Pixar Animation Studios*, este último funcionando em parceria com a *Disney* e no futuro vindo a se tornar parte do próprio grupo.

A *Disney* e a *Pixar* até podem ser lidas como uma empresa só. Contudo só estamos dando destaque aos longas de animação assinados somente com o selo “*Disney*”, que é justamente o selo que contempla todos os filmes de princesas, apesar do filme **Valente** (2012) ser a única exceção, mas explicaremos melhor mais à frente essa questão.

Foi uma era de experimentação, na qual a *Disney* precisou se reinventar, encontrar uma nova fórmula para contar suas histórias, e mais uma vez se adaptar aos novos tempos.

Não houve o lançamento de filmes de princesas nesta era. Mas destacamos os lançamentos dos filmes: **Fantasia 2000** (1999), **Dinossauro** (2000), **A Nova Onda do Imperador** (2000), **Atlantis** (2001), **Lilo e Sticht** (2002), **O Planeta do Tesouro** (2002), **Irmão Urso** (2003), **Nem Que a Vaca Tussa** (2003), **O Galinho *Tchiken Little*** (2005), **A Família do Futuro** (2007), **Bolt: O Super Cão** (2008). Alguns destes filmes são pouco lembrados como “um filme da *Disney*”, por não possuírem aquela “áurea encantada” de outros longas, pois percebemos que a *Disney* tentou se adequar aos tons sarcásticos e descontraídos de filmes da concorrência, como as obras: **Shrek** e **Toy Story**.

A última e atual era da *Disney*, é chamada de “Era Revival” ou “Nova Renascença”. A era é composta pelos filmes: **A Princesa e o Sapo** (2009),

¹⁶ CGI do inglês *Computer Graphic Imagery*, isto é, imagens geradas por computador, ou simplesmente computação gráfica. É técnica de desenhar através de softwares avançados, que facilitou a produção de filmes animados.

Enrolados (2010), **Ursinho Pooh** (2011), **Detona Half** (2012), **Frozen** (2013), **Operação Big Hero** (2014), **Zootopia** (2015) e **Moana** (2016).

Apostando agora na regular fórmula assertiva, um novo filme de princesa é lançado em 2009. O longa **A Princesa e o Sapo**, chega aos cinemas trazendo como protagonista Tiana, a primeira princesa negra dos estúdios de animação da *Disney*.

Este filme se assemelha as narrativas da era da renascença, pois a representação do feminino está envolta das demandas sociais que as princesas daquela geração trouxeram. Tiana é uma mulher pobre, negra, trabalhadora e bastante focada em seu sonho de empreender, ela quer construir seu próprio restaurante.

Na trama, a jovem da antiga Nova Orleans, cresceu ouvindo sua mãe lhe contar contos de fadas, com histórias de princesas que atingiam a felicidade ao encontrarem o príncipe encantado. Mas Tiana sempre refutou essa finalidade para sua vida, não possuindo interesses em envolvimento amorosos.

Ao crescer e ver que seu sonho de empreender está cada vez mais distante, pede aos céus que lhe dê algum sinal, que lhe ajude a realizar seu desejo. É então que ela encontra um sapo falante, que na verdade é o príncipe Naveen enfeitiçado. Para voltar a forma humana, ele pede a ajuda de Tiana, para que o beije, igual nos contos, e em troca ele lhe daria uma bela quantia em dinheiro (o que ajudaria ela a abrir seu restaurante).

Mas ao o beijar, Tiana acaba virando sapo também. Pois o feitiço só seria desfeito se ela fosse uma princesa, mas como é plebeia ela acaba sendo enfeitiçada também. E, assim, ambos partem numa aventura em busca do bruxo que enfeitiçou o príncipe, para negociar um possível desencantamento.

Tiana, apesar de até então, não ter interesses amorosos, após a aventura o casal é finalmente formado. No entanto, vale a ressalva de que em nenhum momento do filme a figura masculina aparece como a grande salvadora. Na verdade, tanto o príncipe quanto a princesa se salvam durante o filme.

Mas apesar de ocorrer essa parceria entre o casal, que é uma linha discursiva que vem ocorrendo desde o filme *Aladdin*, em 1992, a cena em que o feitiço é desfeito (Imagem 16), imediatamente se remete as imagens das princesas mais clássicas da tradição fílmica. Isto é, está ocorrendo processo de intericonicidade ou até mesmo de audiovisualidade, uma vez que estamos

falando da interação discursiva e imagética entre filmes. O final feliz é ocasionado após o casamento, com um beijo “mágico”, tal como Branca de Neve, Cinderella, A Bela Adormecida, A Pequena Sereia e A Bela e a Fera.



Imagem 16: Na imagem: Tiana e Naveen dando o beijo de “amor verdadeiro” que desfaz o feitiço que os havia transformados em sapo.

E agora como parte da realeza, Tiana finalmente possui dinheiro para abrir seu negócio, na qual o príncipe lhe apoia fielmente. Ou seja, como dito a pouco, há novamente o discurso de que a felicidade da mulher está atrelada ao casamento, ou tendo a ajuda de uma figura masculina, mas, não mais com o herói lhe salvando, mas uma parceria em que os dois saem beneficiados.

Contudo o retorno desse discurso através de uma memória, isto é, a convocação da memória discursiva das primeiras princesas, não dialoga com afirmativa concordância ao enunciado anterior. Volta-se com o enunciado de que a mulher atinge sua felicidade ou conquista seu sonho quando se casa com o príncipe, porém aqui a figura masculina aparece apoiando a figura feminina, isto é, ambos estão em certo nível de equilíbrio na conquista final, ocorrendo um processo de negociação simbólica entre uma memória discursiva e a atualidade. (MELO JUNIOR, 2016, p. 69)

Em 2010, mais um filme protagonizado por uma princesa é lançado. Adaptando o clássico conto de **Rapunzel**, no longa titulado de **Enrolados**, conta a trama de uma jovem criada por uma feiticeira, que finge ser sua mãe. Dizendo lhe proteger do mundo, a “mãe” mantém a princesa enclausurada no alto de uma torre. A proteção, na verdade é para que a mesma seja a única a usar os poderes

milagrosos de cura que há nos longos fios de cabelo da jovem. Aliás, os cabelos da jovem **Rapunzel** nunca foram cortados, para que a magia deles nunca cessasse.

Preso na torre, o sonho da moça é ser livre, poder caminhar pelo mundo que lhe é negado. E é ao conhecer um jovem ladrão chamado Flynn, que a jovem Rapunzel tem a oportunidade de seu sonho se tornar realidade.

O rapaz que está fugindo da guarda real, após roubar a coroa do reino, encontra na torre de **Rapunzel** um refúgio.

Para materializar seu sonho, a jovem faz um acordo com o rapaz. Ela o ajuda a se esconder, desde que ele à apresente ao “mundo lá fora”. E assim começa a aventura da princesa, em uma narrativa de autodescobertas. Nessa jornada a jovem descobre que é uma princesa, a filha perdida da realeza, pois a mulher que ela conhece como “mãe”, na verdade lhe sequestrou quando era ainda bebê.



Imagem 17: Cena em que Rapunzel e Flynn se conhecem após ele buscar refúgio em sua torre. Na cena a jovem o prende, temendo que ele seja perigoso e, destemida, o convence a lhe levar para conhecer o mundo.

Analisando a cena da imagem 17, é possível observar na personagem algumas características que possuem um certo espírito animalesco. A jovem apesar de insegura e talvez tímida, retirar confiança do seu lado agressivo e confronta o jovem ladrão, ela o prende e ameaça utilizando uma frigideira (a “única” arma que ela encontra em sua torre). Ela está sempre descalça, mostrando ainda mais esse lado primitivo dessa figura feminina. Discursivamente tais características

nos passa a informação que ela é mulher que em certos aspectos não é bem-comportada, ou que não se preocupa, de fato, em se manter bela e recatada.

Voltando para a narrativa do filme: após desventuras em série, a vilã é destruída após Flynn cortar os cabelos de Rapunzel, que funcionavam como uma fonte de juventude para a megera. E assim a mulher que criou a princesa envelhece em segundos, até virar pó.

Nesta trama, continuando o processo discursivo de casal do filme anterior, não há necessariamente uma figura masculina que salva a vida da princesa, ou que à retira de uma vida infeliz. O discurso que se sustenta é de que ambos precisam da ajuda do outro. Já o desenvolvimento do amor romântico acaba sendo uma consequência dessa parceria, e não mais uma meta a ser desejada e conquistada.

No entanto, visto por outro prisma, ainda persiste uma discursividade própria das clássicas histórias de princesa, aquelas da “Era de Ouro” da *Disney*. Afinal, é através da figura masculina que se torna possível a saída de Rapunzel de seu clausuro, e é com a ajuda dele que ela alcança o seu objetivo de “ser livre”. Mas, de toda forma, ela não é boba, passiva ou inocente como aquelas primeiras princesas, e isso já mostra que se firmou um significativo avanço na forma de representar o feminino dentro da tradição fílmica de princesas.

Em 2012, a *Disney* em parceria com o já consolidado estúdio de animação *Pixar*, lançam um novo filme de princesa, **Valente**, protagonizado pela personagem Merida. Este filme é criação de Brenda Chapman, que como já dito, ela foi uma das responsáveis por dar uma nova perspectiva para as narrativas de princesas da *Disney*, lá nos anos 90.

Neste filme, a protagonista se destaca por ser uma princesa que não quer ser princesa. Merida é uma menina que questiona o tempo todo as imposições de gênero cobradas por sua mãe: ser prendada, ser comportada, ser delicada e casar. Ela refuta com veemência a necessidade de casar-se.

Brenda Chapman, a roteirista, buscou que a personagem fosse rebelde, desengonçada, que não ligasse para aparência, e que tivesse uma iconografia não tão esbelta como as outras princesas. De certo modo, essa princesa se enquadra no que se chama de “*tomboy*”, que são meninas ou mulheres “que se identificam com atividades relacionadas aos homens, que agem de maneira masculina e, muitas vezes, se vestem como meninos” (VASSOLERO, 2013,

p.12). Chapman, ainda, queria uma princesa guerreira, tal como **Pocahontas** e **Mulan**, e que sua história não girasse em torno de uma figura masculina.

Em uma crítica do Huffington Post, esta foi considerada a “primeira princesa feminista”. É como se Mulan tivesse começado a trilhar o caminho da mulher que questiona sua posição na sociedade e Merida surgisse como a mulher que não precisa mais fingir ser um homem para conseguir ir à luta, se impor, ter credibilidade. E ela assume seu título de princesa não como uma moça bela e delicada, mas como dona do poder que sua realeza lhe dá (BREDER, 2013, p. 42).

Assim, neste filme não há um príncipe ou um parceiro amoroso para a personagem. Até há uma competição entre pretendentes à mão de Merida, organizada por sua mãe. Mas num ato de rebeldia, a própria princesa decide competir, e ganha, reivindicando sua liberdade de escolha (imagem 18).



Imagem 18: Momento do filme em que Merida reivindica seu direito de livre escolha, ao invadir a competição de seus futuros maridos. Ao fundo vemos sua mãe, em estado de raiva e desaprovação, e as expressões de espanto de todos na arena, perante a atitude da princesa.

Analisando a imagem acima, a figura de Merida nos remete às imagens das guerreiras amazonas, da mitologia grega. Segundo a lenda eram mulheres fortes, habilidosas com arco e flecha, treinadas para combates e que viviam em uma comunidade só de mulheres. Na atualidade o termo amazonas costuma ser associado a mulheres que são guerreiras, sendo também um termo para se referir a mulheres que montam a cavalo em campeonatos de equitação.

Se tratando de mídia de massa, a figura da mulher amazona tem grande presença na cultura pop. Uma das principais e mais notória personagem amazona é a super-heroína “A Mulher Maravilha”, que apareceu pela primeira vez em uma história em quadrinhos no ano de 1941, e com os anos foi ganhando destaque em produções cinematográficas e em longas e series de animação.

Outra imagem icônica é a da protagonista da série *Xena, a Princesa Guerreira* que foi lançado em 1995, ou seja, a década em que as “princesas guerreiras” começaram a aparecer nos filmes da Disney. Década, também, que o movimento *girl power* se tornou midiático e extremamente lucrativo.



Imagem 19: na primeira imagem a personagem Xena. E na segunda imagem a personagem Mulher Maravilha no filme da DC Comics lançado em 2017.

Voltando a narrativa do filme *Valente*. A história é sobre a conflituosa relação da jovem princesa com sua mãe, uma mulher rígida e que busca seguir fielmente as tradições medievais. A narrativa de amor romântico e substituída pela narrativa de amor fraterno. Ou seja, irrompe-se um novo tipo de discurso na tradição fílmica de princesas. Começa assim, a discursividade do amor familiar, com histórias abordando as raízes familiares e suas tradições.

Com vistas a mudar seu destino de não precisar casar, Merida pede ajuda a uma bruxa, desejando que sua mãe mude de postura. Mas o que acaba acontecendo é a metamorfose da rainha em um grande urso. Arrependida, a princesa vai buscar desfazer o feitiço, enquanto protege a “mãe urso” de caçadores.

O final feliz, deste longa, se dá com mãe e filha selando laços fraternos, se amando e se respeitando. E é assim, com a demonstração não convencional de “amor verdadeiro” que o feitiço é desfeito.

Após todo o processo de desconstrução discursivo sobre feminilidade, em relação a desejos e vivências do feminino, proporcionado pelo filme **Valente**, e de ter sido bem aceito pelo público e pela crítica, apostou-se mais uma vez no lançamento de um “filme de princesa”.

Em 2013, é lançado o longa **Frozen**, o primeiro filme de animação da *Disney* dirigido por uma mulher, a cineasta Jennifer Lee. Esta produção apresenta, pela primeira vez, não uma princesa, mas duas, Anna e Elsa.

Este filme é um dos maiores sucessos da *Disney*, tanto nos cinemas como em formato de franquia. Ganhador de vários prêmios, incluindo o Oscar de melhor canção original para o sucesso “*Let it go*” – “Livre Estou” na versão em português. **Frozen** é o que podemos chamar de “clássico moderno”.

O filme é baseado no conto de Hans Christian Andersen, cujo direitos foram adquiridos pela *Disney* lá na “era de ouro”, demorando, assim, mais de 70 anos para que conseguissem achar uma fórmula ideal para se contar a história.

Remontando o conto, o filme narra a história de duas irmãs, que unidas enquanto pequenas, veem a distância nascer após um acidente envolvendo os poderes congelantes de Elsa, a filha mais velha, que quase levou a morte de Anna. Após tal evento, os pais das meninas passam a controlar Elsa, a mantendo afastada da sociedade, escondendo do mundo a sua “peculiaridade”.

Anos se passam e um evento trágico transformaria ainda mais a vida das princesas. A morte dos pais em um naufrágio. Elsa e Anna crescem isoladas, até o dia em que Elsa atinge a idade para assumir o trono real.

A coroação marcaria a volta das meninas ao contato social. Mas é também o estopim das inseguranças da futura rainha. Tentando se adequar ao que todos esperam e buscando esconder sua diferença, ela falha e acaba revelando os seus poderes. E assim, em um ato de desespero, ela foge, se escondendo nas montanhas geladas, temendo as possíveis reações públicas.

Anna, que também cresceu privada de contatos sociais, é uma jovem atrapalhada, com falhas, mas sempre romântica. Ela mostra que seu desejo não é de fato a liberdade, seu sonho está com a “chegada do escolhido”, ela deseja encontrar o seu par romântico.

Após a fuga da irmã, Anna se vê na necessidade de a resgatar. E é nesta jornada que o filme se desenrola.

Na busca, Anna conta com a ajuda de Kristoff, um jovem forte e trabalhador, que lhe auxilia a enfrentar os perigos da floresta gelada.

O rapaz acaba se tornando o par romântico da princesa durante a aventura, reforçando a discursividade de parceria entre o casal, conforme já foi observado em filmes anteriores. Já Elsa, traça sua trajetória de auto aceitação e descobertas, sozinha, lutando consigo mesma.

O ápice do filme é quando Elsa enfeitiça, sem querer, o coração de Anna, a congelando aos poucos. E em mais uma referência aos filmes clássicos, a vítima busca no “beijo de amor verdadeiro” a quebra do feitiço.

Mas este filme se aproxima das narrativas de amor fraterno dos filmes contemporâneos. Logo, é o amor das irmãs, é a união do laço familiar a prova de “amor verdadeiro” capaz de desfazer a magia.



Imagem 20: Uma das cenas finais. Demonstrando seu amor verdadeiro, Elsa abraça a irmã, desfazendo, assim, o feitiço que havia transformado Anna em estatueta de gelo.

Na imagem 20, temos o momento em que as irmãs firmam seu amor fraterno e que ocasiona a quebra do feitiço que assolou Anna. Imagetivamente a cena se assemelha a imagem de Merida e sua mãe, após o feitiço ser desfeito na cena final do filme imagem 21.



Imagem 21: Merida e sua mãe após o feitiço ser desfeito depois demonstrarem o amor que sentem uma pela outra.

Como já dito, desde o começo desta pesquisa, em **Frozen** observa-se dois tipos representativos de feminilidade. Uma princesa romântica, que “precisa” de uma figura masculina lhe ajudando, mas que também é destemida, e não necessariamente passiva. E uma outra princesa – que no final se torna rainha – que traz nuances discursivas próximas da outra linha narrativa de princesas fortes, que não possuem interesses amorosos e que sonham em ser livres.

Em 2016, após lucrar bastante com **Frozen** virando uma franquia de produtos, curtas animados, musical da *Broadway*, a *Disney* aposta novamente numa narrativa de Princesa.

O filme **Moana**, chega aos cinemas, trazendo de volta o nome da protagonista como título da obra¹⁷. O longa traz a história da filha do líder de uma tribo, este que proíbe a jovem de sair da ilha em que vivem, lhe protegendo dos perigos do mundo e a preparando para governar a tribo. Moana cresce sonhando em ser livre, em não precisar está adequada aos costumes e regras que lhe são impostas.

Imagetivamente, Moana se destaca por ser uma das poucas princesas de pele escura e com formas físicas não tão eurocêtricas – ela tem pernas grossas, nariz largo e cabelos cacheados.

¹⁷ Desde o filme *Enrolados*, a *Disney* buscou dar nome “neutros” aos filmes de princesas, numa tentativa de não limitar os filmes como obras “apenas para meninas”.

Com uma conexão única e até mágica com a natureza, Moana é chamada a sua jornada, após perceber a falta de peixes para a alimentação da tribo. Observando, assim, uma crise na natureza.

Com o intuito de “restaurar o coração da mãe natureza” (na trama chamada de deusa Te Fiti), que segundo as lendas foi roubado pelo lendário guerreiro semideus Maui. Assim Moana, contrariando as ordens paternas, parte em uma jornada além-mar, para encontrar o guerreiro e o fazer se redimir com a deusa.

Neste filme continua-se a discursividade de parceria entre os protagonistas masculino e feminino. Corajosa, Moana auxilia o semideus a reencontrar seus poderes e enfrentar os perigos da jornada. Mas essa parceria não gira em torno do envolvimento amoroso, como vinha ocorrendo desde o longa *Aladdin*. O que nasce entre Maui e Moana é uma verdadeira amizade.

E é graças a essa parceria, que o coração de Te Fiti é devolvido, com Moana e Maui, ambos guerreiros, enfrentando o monstro que protege a “mãe natureza”. Restaurando-se, assim, o equilíbrio do planeta.

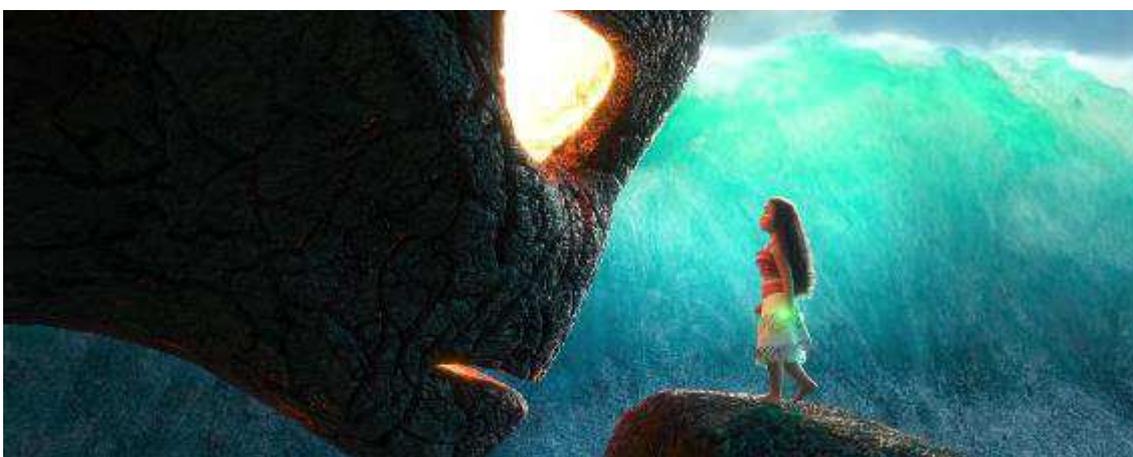


Imagem 22: Uma das cenas finais em que Moana enfrenta o perigo de frente, sempre corajosa e destemida. Ela olha o monstro nos olhos e percebe a bondade que há nele, pois o monstro na verdade é a Te Fiti, é a mãe natureza com raiva.

Como em todo filme de princesa, é o amor que resolve todas as situações problemas. Mas em *Moana* não há amor romântico, até há amor o fraterno (sua relação com seus parentes), mas o amor que desencadeia o imaginário de “felizes para sempre”, talvez seja o amor à natureza.

Por fim, após toda a jornada de salvar a natureza e de autodescobertas da jovem, ela retorna para sua tribo. Mas volta como uma guerreira, sendo

reconhecida pela sua bravura e finalmente podendo ser livre, livre para viajar, livre para desbravar o mundo.

Em 2021, em meio a pandemia de Covid-19, e na formação de uma possível nova era da *Disney*, é lançado o filme ***Raya e o Último Dragão***, trazendo mais uma narrativa de princesa.

Raya continua a formação discursiva que se instaurou nos últimos filmes, de representar uma princesa como guerreira, destemida, forte e sonhadora, e de não possuir como meta o interesse amoroso.

No filme a princesa é treinada pelo líder da tribo, seu pai, para proteger a joia que guarda a magia do último dragão vivo, a Sisu. Em outrora, os dragões lutaram contra uma força maligna que transforma tudo em pedra. Mas para proteger a vida humana, todos os dragões mágicos se sacrificaram e se materializaram em uma joia capaz de expelir o mal do mundo. Mas, com a morte das criaturas mágicas, a terra de Kumandra se dividiu em tribos.

As tribos se tornaram rivais, pois todas querem obter o direito de posse da “joia do dragão”. Após atacar a tribo de Raya, para roubar a joia, a quebram em pedaços que são roubados por cada tribo. Neste ato, libera-se o mal que estava aprisionado e toda a tribo da princesa é transformada em pedra.

Com a situação formada, o sonho e meta de Raya é traçado. Ela deseja juntar os pedaços da joia, encontrar o último dragão, para que este volte a aprisionar o mal que está a solta. E assim, trazer sua tribo de volta a vida, e quem sabe reunificar Kumandra.

São muitas metas, mas Raya é forte, uma guerreira nata, porém que não confia em ninguém. Após encontrar a Sisu, sua jornada de fato se inicia, na qual ela enfrenta desafios em cada tribo para resgatar os pedaços da joia, enfrentando perigos e aprendendo o poder da amizade. E assim, por onde passa, ela não conquista só os artefatos, mas também novos amigos.



Imagem 23: Nas imagens, temos respectivamente: Raya trajando sua espada em uma das lutas durante o resgate dos pedaços da “joia do dragão”. E uma das cenas finais, em que todos os amigos que Raya fez durante a jornada, se abraçam em união, após salvarem o mundo.

Ao final do filme, é o poder da amizade, do amor ao próximo, da união das diferentes sociedades que fazem com que os poderes do dragão sejam revividos e o mal do mundo seja destruído.

Falando brevemente da figura feminina de Raya, também se aproxima do imagético midiático de guerreiras amazonas. Mas uma peculiaridade nessa personagem, é o fato dela nunca usar vestidos, somente calças durante o filme.

Na cultura ocidental, foi por volta da era Vitoriana (1837-1901) que grupos anteriores aos movimentos feministas, começaram a lutar pela direito da mulher usar roupas mais confortáveis, como calças, nos lugar dos pesados vestidos e saias. Vista com bastante preconceito, por ser uma peça “exclusivamente” masculina, a calça só entrou de vez na moda industrial feminina, por volta da segunda guerra mundial. ¹⁸

¹⁸ Informações obtidas em artigo do site Historia Hoje. Disponível em: <https://historiahoje.com/a-calca-comprida-e-a-emancipacao-feminina/> Acessado em 31/03/2022

Como dito, após *Moana*, aponta-se, ainda em teoria, que *Disney* está entrando em uma “Nova Era”, uma espécie de “Pós-Revival”, mas ainda é cedo para se falar que já se formou de fato uma nova fase dos filmes de animação.

3.2 O duelo discursivo na tradição fílmica de princesas

Após este mergulho na história dos filmes de animação da *Disney*, foi possível notar, com mais clareza, as mudanças discursivas ocorridas na tradição fílmica de princesas. De modo que, confirma-se a predominância de duas formações discursivas, em relação ao modo de representar o feminino pelas protagonistas destes filmes.

Essas duas formações constituem o que, previamente, já categorizamos de “princesas guerreiras” e “princesas em perigo”. Também havíamos apontado que essas duas discursividades formam um “duelo discursivo”. Mas, compreende-se, agora, que isso não significa necessariamente uma luta, ou que a tradição fílmica de princesa se tornou uma arena de batalha.

O duelo, na verdade, é a nossa leitura dos processos de negociações de sentidos, que ocorrem a partir do acontecimento irrompido nos anos 90. O discurso que surge naquele momento, como observado, é de uma nova discursividade sobre o feminino que se instaura de forma “evolutiva” em todos os filmes de princesas da *Disney* posteriores, uma discursividade de caráter feminista neoliberal, influenciada pelo movimento *girl power*, que inundou a mídia de massa naquela década e vem sendo crescente até os dias de hoje.

Quando falamos em evolução é no sentido de que as representações femininas, na tradição fílmica em questão, deixaram de ser passivas, patriarcais e presas em concepções heteronormativas, e se tornam mulheres que sonham com liberdades, que questionam imposições sociais e suas condições de gênero feminino, que possuem desejos além do matrimônio, que são decididas e diversas.

Contudo, não se trata de uma “evolução” linear e direta. Pois, esse processo se dá a partir de tensões e negociações de sentidos, perante a

localidade sócio-historio-cultural das obras fílmicas. Ou seja, a transformação discursiva sobre o feminino, nesses filmes, se dá pelo “duelo discurso”.

Exemplificando: a representação feminina da personagem Merida do filme **Valente**, se contrapõe totalmente a da protagonista do longa **A Branca de Neve**. Mas as duas estão em situações históricas distintas, logo se as compararmos, suas posturas como mulher se contrapõem. Merida é mais progressista, questiona as imposições de casar-se, ela quer ser guerreira, problematiza seu papel social como mulher. Já Branca de Neve, é passiva, cuida do lar, é uma figura “materna”, e dependente de um herói masculino para lhe salvar.

Contudo, em nenhum momento a *Disney* as põe em embate, pelo contrário, elas são incluídas numa mesma narrativa comercial, que é a marca “*Disney Princesa*”, na qual as disparidades discursivas de papéis de gênero, das personagens, são deixadas de lado.

Assim, o duelo discursivo se dá quando tomamos os filmes para análise. De modo que, em alguns filmes, é possível observar nuances de discursos passados, na medida em que um discurso presente também se desenvolve. Ou melhor, nota-se que em certas personagens com discursos de guerreiras, livres e “empoderadas”, também há a presença de discursos sobre passividade feminina, fragilidade e romanticismo exacerbado. Este é um processo que chamamos de “duelo discursivo”, quando duas formações discursivas distintas ocorrem ao mesmo tempo, dentro de uma mesma cadeia de emissão.

3.2.1 Princesas, gênero e performance

Indo um pouco mais a fundo em nossa análise, após observarmos melhor a “evolução” discursiva da tradição fílmica, percebemos que as nossas duas categorias de princesas (ou formação discursiva), bem como nossa leitura de “duelo discursivo”, se tratam de performances de gênero, conceito este da filósofa da Teoria *Queer*, Judith Butler.

Explicando melhor, percebemos que as personagens reproduzem feminilidades e formas de “ser mulher” diversificadas, aliás, elas apresentam maneiras de comportamento, de com que uma garota deve sonhar, como se vestir, reforçam padrões de beleza etc. Essas personagens se inscrevem num

contexto de heterossexualidade compulsória e demarcam funções e comportamentos de gênero.

Logo, esses filmes e/ou essas personagens, podem funcionar como “tecnologias de gênero”, conceito este desenvolvido por Tereza de Lauretis (1987), para se referir a forma como instituições socioculturais (a família, a escola, as religiões, a medicina, a mídia, as culturas etc.) contribuem para a perpetuação de discursos de diferenciação de gênero, e a internalização de “normas sociais e culturais” de papéis de gênero.

Ao fazer menção sobre performance de gênero, nos referimos as formas de “ser mulher” que as personagens princesas imprimem. Mas não um “ser” em essência, mas um “ser” em existência, um ser em prática, um ser que performa construções sociais de gênero (BUTLER, 2018). Ou seja, estamos falando de discurso, de tradições, de formações discursivas, de ideologias, de cultura etc. E assim, Butler irá chamar de “performances de gênero”, a necessidade de as pessoas serem constantemente expostas, solicitadas e vigiadas às construções de gênero.

Os “corpos imaginados” das personagens que estamos trabalhando, no sentido de corpo publicado (Courtine, 2013), exalam discursos pelos quais o sujeito mulher pode ser compreendido. Claro, os “corpos” das princesas da Disney são corpos digitais, corpos propositalmente desenhados e imaginados.

Desse modo, há intensões de mensagem e sentidos com a iconografia dessas personagens. Logo publica-se, a partir desses corpos, discursos sobre o corpo biológico, o corpo humano físico. Assim, repassa-se ao diversificado público consumidor, destas obras, determinadas construções sociais, determinados discursos. Sendo assim, essas personagens apresentam formas de “ser mulher”.

Dentro do debate feminista, compreende-se que “ser mulher” é uma construção social, como dirá Simone de Beauvoir em seu livro “O Segundo Sexo” (1949), essa construção é feita através do discurso, do dito e do não dito.

Beauvoir ganha notoriedade na “segunda onda feminista”, ao debater as categorias de sexo e gênero, como fatores não naturais, compreendendo-os como construções socioculturais, ou melhor, que são discursos, pois “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949; FEMENÍAS, 2012).

Nascer “mulher” implica-se receber prescrições, pré-moldadas, de como o sujeito deverá “ser”. Seguindo o pensamento beauvoiriano, ninguém está à margem do seu sexo.

“Ser mulher” é ter-se tornado “mulher”, o que não é necessariamente uma questão de escolha/livre arbítrio, mas sim uma questão de normas e construções sociais impostas – maneiras de falar, de se vestir, quem deve-se desejar etc. Logo até poder-se-ia escapar “do determinismo biológico, mas não da compulsão cultural que utiliza o sexo como referência” (FIRMINO e PORCHAT, 2017, p. 06).

Há no sujeito que nasce com vagina, por exemplo, um tornar-se que parece sugerir uma escolha, mas que no contexto da heterossexualidade compulsória será apresentada ao sujeito como um imperativo, uma ordem: “torne-se mulher!”, mesmo que essa ordem seja dada de forma mais ou menos sutil. (FIRMINO e PORCHAT, 2017, p. 05)

No cerne da teoria feminista debater-se as construções de gênero é buscar questionar, problematizar e até desconstruir os pilares que põem o homem como o sujeito de poder e a mulher o seu contrário, o seu objeto, o corpo não-homem (BEAUVOIR, 1949; FEMENÍAS, 2012).

A primeira proposta do movimento feminista foi construir uma teoria revolucionária capaz de quebrar a dominação dos homens. Tal dominação não estava localizada em um espaço específico, nem centralizada na figura do Estado, mas estava diluída em diferentes espaços sociais: nas instituições públicas e privadas, igrejas, ruas, residências, universidades etc. Não obstante, identificou-se a subordinação feminina como produto da ordem patriarcal que atravessava todos os espaços sociais (BARBIERE, 1993). (VALENTE *et. all.*, 2018, p. 02)

Nos debates feministas, o conceito de gênero é comumente utilizado para articular as posições sociais entre homens e mulheres, revelando “os mecanismos e dispositivos que criam e reproduzem os espaços de subordinação, discriminação e opressão das mulheres em cada sociedade” (BEDIA, 2014, p. 09). São discursos que ditam a forma do sujeito ser perante o mundo, são atos repetidos que se cristalizaram ao longo do tempo.

Para que a divisão binária de gênero exista e se sustente, é preciso que seja construída constantemente, mas no sentido de construção de “muros” que mantenham, em vigor, os discursos de gênero (DE LAURETIS, 1987; MONTEIRO, 2014). Isto é, os gêneros são mantidos por “tecnologias”, por “máquinas” discursivas, por instituições que legitimam, veiculam e internalizam determinadas formas de “ser homem” e “ser mulher”. Tecnologias de gênero, que buscam controlar os corpos sociais:

O gênero é produto de várias tecnologias sexuais, uma maquinaria de produção que vem de discursos e práticas discursivas das autoridades religiosas, legais ou científicas, da medicina, da mídia, da família, da religião, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais, da psicologia, da arte, da literatura, da economia, da demografia etc., que se apoiam nas instituições do Estado. (PINAFI *et. al.*, 2011, p. 270)

Leitora de Beauvoir e de Foucault, Judith Butler, será polêmica, na década de 1990, em meio a terceira onda feminista, ao problematizar os conceitos de sexo e gênero – tão debatidos pelos movimentos feministas desde a década de 1960 –, provocando uma desconstrução dentro da própria teoria feminista. Assim, Butler, ao falar de gênero, nos parece ser uma boa base teórica para o nosso estudo, principalmente aos seus postulados sobre as performances de gênero.

FREITAS (2018) destaca na obra *Problema de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, que Butler irá provocar uma crítica à dois pilares do movimento feminista: a identidade e a categoria "mulher". Butler compreende que tal como o gênero, o sexo e a sexualidade são "convenções sociais". Dessa forma, a identidade quanto a sexualidade, constituem-se como práticas, ou seja, performances. Logo salienta-se que o sexo também é discursivo, histórico e cultural.

A ideia de Butler se alicerça na convicção de que não se pode separar corpo e mente, tal como faz a filosofia ocidental. Segundo ela, o corpo não tem nada de natural, ele é construído à medida que a criança é educada pelos instrumentos sociais de poder que a levam a se transformar em uma mulher, segundo os códigos vigentes, como já advertira Simone de Beauvoir no seminal *O segundo sexo*, obra de 1949. (FIGUEIREDO, 2018, p. 41)

Assim, Butler, avançando o pensamento de Beauvoir, compreenderá que não é a anatomia do corpo que define o seu gênero, apesar dos traços anatômicos pré-estabelecerem a separação de gêneros (WARMLING, 2020). Mas compreenderá que o gênero diz respeito às performances de gênero.

FIGUEIREDO (2018) articulando sobre o pensamento butleriano, formula que a filósofa utiliza o conceito de devir, para se referir a questão de “tornar-se mulher”, assim, “‘mulher’ é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (*ibidem*, p. 42). O gênero como devir, “pode dar a aparência de uma cristalização, de algo definitivo, mas de fato é movente, não cessa de se transformar” (*ibidem*, p. 42).

Finalmente, em oposição ao comumente defendido pela maior parte das teóricas feministas, no entender da filósofa, gênero seria um processo contextual e contingencial, ponto de convergência de fenômenos históricos e culturais localizados e reais, não atrelado a um ser substantivo fundacional, ou seja, no lugar de gênero vinculado ao sujeito, Judith Butler preconiza ser o gênero o efeito de certas relações sociais, políticas, históricas e culturais. (FREITAS, 2018, p. 232)

Butler se destaca, também, dentro da chamada “Teoria *Queer*”. A questão da performatividade de gênero, trabalhada por ela, está inscrito no arcabouço desta teoria. O gênero é performativo, pois, há regimes que regulam as diferenças de gênero. Logo, o indivíduo que foge dessas “regras”, ou seja, que não se encaixa nas normas de masculinidade e feminilidade, sofreram represálias sociais (BUTLER, 2018).

A palavra *queer* vem do inglês e remete-se a algo estranho/bizarro. Tal termo costumava ser usado, até a década de 1980, para se referir aos indivíduos desviantes da “normatividade” heterossexual. Contudo, passou a ser ressignificado por grupos da comunidade LGBTQIA+, ganhando novos significados ao transgredido e pejorativo em orgulho e resistência. Logo, o termo ganha um ar de “identidade”, que abraça os indivíduos desviantes.

Com essa transformação de sentido, a feminista italiana Teresa de Lauretis, em 1990, utilizará pela primeira vez o termo “*queer*”, de forma teórica e política. Desenvolve-se, assim, uma teoria que buscará problematizar, discutir e desconstruir os valores impostos pelas construções de sexo e gênero (FIGUEIREDO, 2018; CEZAR, 2018).

A teoria *queer*, articula debates sobre o rompimento da binaridade de gênero, aprofundando os estudos sobre as diferentes identidades sexuais (homossexual, bissexual, transgênero etc.) buscando transgredir a heterossexualidade compulsória que está impregnada nos mais diversos âmbitos da sociedade.

Não há personagens princesas explicitamente fora do espectro heterossexual, mas algumas posturas das princesas, nos parecem transgredir um pouco com a normatividade social dada ao feminino: negar o casamento (Filme: **Valente**), questionar o gênero e se travestir de homem (Filme: **Mulan**), aspirar ser livre e ir sozinha atrás de objetivos pessoais (Filme: **Frozen**), e lutar duramente pelos seus sonhos (Filmes: **Pocahontas**, **Raya**, **Moana**).

Os debates sobre gênero são complexos e múltiplos, podendo variar de cultura e para cada momento histórico. De modo que não pretendemos, definir, aqui, o que é gênero e o que é sexo.

Mas, o que nos interessa, neste momento, é deixar dito que as construções de gênero, da sociedade patriarcal, norteiam as performances de gênero e as relações de poder interpessoais. Uma vez que, estão ditando o que é do universo masculino e o que pertence ao feminino.

Destacamos a organização social capitalista patriarcal, pois ela estabelece padrões e funções fixas do que é masculino e do que é feminino. Mas é importante pontuar que a sociedade patriarcal não é um fruto do capitalismo, este sistema utilizou de organizações sociais já pré-existente para firmar suas raízes. Saffioti (2013), nos conta que em sociedades pré-capitalistas embora a mulher seja “inferior” ao homem, participava dos sistemas produtivos, possuindo um certo papel econômico. A mulher “das camadas trabalhadoras era ativa: trabalhava nos campos e nas manufaturas, nas minas e nas lojas, nos mercados e nas oficinas, tecia e fiava, fermentava a cerveja e realizava outras tarefas domésticas” (SAFFIOTI, 2013, p. 62). O que irá ocorrer nas sociedades capitalistas é um processo mais intenso de disparidade dos gêneros masculino e feminino.

As sociedades patriarcais estão articuladas de forma tal que sua rede simbólica e todas suas estruturas sociais têm como finalidade reproduzir esse sistema social. (...). Pois bem, as sociedades patriarcais possuem mecanismos e dispositivos para

evitar sua dissolução e reproduzir as instâncias de domínio. O poder socializador que emana do imaginário simbólico patriarcal é necessário para que esta estrutura de domínio se reproduza 'consensualmente'. (BEDIA, 2014, p. 11)

Reforçando mais uma vez: Butler compreende que não é a natureza que determina o homem ou a mulher, mas sim a **performatividade de gênero**. Isto é, as maneiras específicas de se portar, de se vestir, de se falar, enfim, os comportamentos de gênero que são repassados em sociedade.

Ao desnaturalizar e dessencializar os gêneros, os sexos e as sexualidades outrora fixadas na materialidade do corpo, a autora argumenta que tais elementos não são intrínsecos, mas se constituem nas performances de gênero (naquilo que a estrutura heterossexual normatiza como masculino e feminino) que produzem a suposta materialidade do corpo e sua pretensa coerência e estabilidade de gêneros, sexos e sexualidade. (VALENTE *et. all.*, 2018, p. 09)

A performatividade de gênero, com suas normas de se apresentar e de comportar em sociedade, advém de relações de poder e saber. Em bases foucaultianas, compreende-se que os saberes são ferramentas de manutenção do poder, “as quais possibilitam transformar enunciados em verdades aceitas e propagadas socialmente. (FOUCAULT, 2000)” (CEZAR, 2018, p. 02).

Como dito, Foucault (1995) ao estudar o poder parte da perspectiva deste não ser uma propriedade, algo fechado, mas sim uma estratégia em exercício, no qual participam os mais variados setores que compõem a sociedade. Assim, esse poder pode se apresentar na forma de controle disciplinar dos corpos.

Determinadas relações de poder produzem discursos para a qualificação do “anormal”. Foucault elabora, principalmente em *Os Anormais (2001)*, estudos historiográficos relacionados a esse tema, identificando sujeitos que foram caracterizados como anormais, tais como criminosos, leprosos, homossexuais, e/ou qualquer indivíduo que se encaixasse dentro desta categoria. Sujeitos que eram constantemente punidos, corrigidos e violados, por serem considerados perigosos para o restante do corpo social, tido como “normal”. (CEZAR, 2018, p. 02)

O poder, no viés foucaultiano, diz respeito a relações de poder. Essas relações implicam modos de subjetivação dos sujeitos (PINAFFI *et. al.*, 2011). Ou seja, as subjetividades são desenvolvidas socialmente, e são com as tecnologias

sociais – a religião, a medicina, a família, a cultura, a escola, a mídia etc – que as relações impulsionadas e os corpos são condicionados.

Foucault (2000) faz menção a duas tecnologias de poder que incidem nos corpos. Uma ele nomeia de “anátomo-política do corpo humano”, e a outra, de “biopolítica”. Ambas atuariam justapostas e estabeleceriam processos de disciplinarização dos corpos e de regulação dos prazeres. A partir dessas tecnologias são produzidos corpos úteis e dóceis que são servís aos interesses políticos e econômicos. A importância capital dada à sexualidade se deve ao fato de ela estar localizada “exatamente na encruzilhada do corpo e da população. Portanto, ela depende da disciplina, mas depende também da regulamentação” (FOUCAULT, 2000, p. 300). (PINAFFI *et.al.*, 2011, p. 275)

A citação acima esclarece, até certo ponto, o motivo da sexualidade ser uma questão que as sociedades buscam controlar. Assim, o corpo do sujeito, a forma como o sujeito se apresenta e/ou se porta em sociedade é regulado e vigiado.

Assim, ao se tratar de “corpos desviantes”, é ter em vista a existência de dispositivos de controle social, para que os sujeitos se encaixem “no padrão homogeneizador que essa Sociedade Disciplinar busca, com o intuito de tornar o mesmo útil e dócil” (CEZAR, 2018, p. 05).

CESAR (2018) escrevendo a relação teoria de Butler com Foucault, reflete que este último será uma das principais inspirações para a formação da Teoria *Queer*, principalmente no que diz respeito ao sujeito desviante da doxa. Assim, este sujeito “ao transgredir princípios legais, morais e naturais, colocando interesses pessoais acima dos coletivos (...) seria um dano aos interesses da sociedade inteira, tido como um ‘monstro moral’ (...)” (CEZAR, 2018, p. 05).

Vladimir Safatle lembra que o conceito de gênero apareceu no campo clínico em 1968 no livro *Sexo e gênero* de Robert Stoller. “Tratava-se de insistir em um regime próprio de formação das identidades sexuais, para além de seu vínculo estrito à diferença anatômica de sexo” (SAFATLE, 2015, p. 174). Essa distinção entre gênero e sexo passou a ser utilizada pelas teorias feministas a fim de dar ênfase ao caráter construído da identidade das mulheres. (FIGUEIREDO, 2018, p. 41)

Voltando à Butler. Compreende-se que as construções de gênero são as atuações de normas/verdades impostas por uma estrutura patriarcal e

heterossexual. Ou seja, são desenvolvidas por efeitos de poder (FIRMINO e PORCHAT, 2017). Poder este que está presente nas instituições de “tecnologias de gênero” (DE LAURETIS, 1987).

A formação dessa compreensão tem respaldo do pensamento foucaultiano, na qual o poder não é uma entidade ou uma ideia, pois como dito, é uma prática em exercício.

Butler explica que o conceito de gênero foi forjado como oposição ao determinismo biológico existente na ideia de sexo, que implica na biologia como um destino: o sujeito nasceria homem ou mulher e suas diferentes experiências e lugares na sociedade seriam determinados naturalmente de acordo com o sexo que o sujeito nasceu. Essa determinação biológica serve à naturalização da desigualdade entre homens e mulheres. (FIRMINO e PORCHAT, 2017, p. 05)

Assim, “(...) o gênero é o conjunto dos efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, como defendeu Foucault (1988) a respeito do sexo (...)” (PINAFFI et. al., 2011, p. 274). As sociedades construíram e impuseram ao corpo da mulher os papéis ditos femininos: maternidade, cuidados e trabalho doméstico. Além de lhe retirarem poderes de decisão social. Em resumo, essa é uma construção heteronormativa patriarcal, acompanhada de estruturas simbólicas que legitimam a prática, como as escrituras bíblicas (*ibidem*). E assim, desde o nascimento, o sujeito é coagido e ensinado sobre como se comportar adequadamente, que tipo de roupa usar, o que brincar ou o que sonhar.

(...) É importante mencionar que gênero foi adotado como moldura conceitual pelo movimento feminista dos anos 80 para analisar "os mecanismos legais e culturais da subordinação das mulheres" (GIRARD, 2007), mas (...) mesmo no campo feminista existe uma grande controvérsia sobre "o uso e os abusos" do conceito de gênero (Joan W. SCOTT, 2012), a reprodução das formas binárias de classificação natureza/cultura; heterossexualidade/homossexualidade - (Judith BUTLER, 2004) e a "dessexualização do conceito" na maioria dos estudos dos anos 80 e 90 (CORRÊA, 2011). (MACHADO, 2018, p. 02)

Debatemos, no primeiro capítulo desse texto, um pouco sobre o que vem a ser o sujeito discursivo, que o indivíduo tanto pode ser constituído como constituidor de discursos. Ou seja, é através destes e de seus corpos que os

discursos, os sentidos, as imagens e as ideologias circulam na sociedade (COURTINE, 2013).

Outro debate ocorrido, que vale lembrarmos, foi sobre o papel da mídia e o seu papel de veículo de transmissão de discursos, funcionando como uma ferramenta de poder. Mas não uma ferramenta necessariamente opressora, pois a mídia não é totalmente manipuladora. Mas, que se constitui como um meio de educação informal, do qual o receptor ativo irá captar mensagens. Essas mensagens, possuem discursos, repassam determinadas formas de se apresentar ao mundo. Logo, acreditamos que de alguma forma, a mídia possa ter impactos na formação social do sujeito, ou melhor, nos processos de subjetivação.

Neste interim, podemos destacar que a *Disney* e as suas princesas, proporcionam discursos e elementos simbólicos sobre “modos de ser mulher”. Ou seja, “(...) são poderosas tecnologias de gênero, não apenas representando valores e ideais distintos para homens e mulheres, mas recriando-os e reforçando-os” (MONTEIRO, 2014, p. 37). E ainda:

(...) os filmes animados da Disney devem ser questionados como importante local de produção de cultura infantil. Ao mesmo tempo, a influência e o poder da Disney devem ser situados no contexto de uma compreensão mais ampla de seu papel como gigante capitalista, disposto a difundir os valores conservadores e comerciais que, na verdade, corroem a sociedade civil, embora proclamem que a estão reestruturando. (GIROUX, 1995, p. 59)

Ao ter contato com essa mídia, com os discursos das princesas, com as formas de “ser mulher” apresentadas por essas personagens, determinadas construções de gênero são reforçadas, internalizadas ou até mesmo desconstruídas/questionadas. Assim, “(...) ao entrar em contato com estas histórias, as crianças vão se constituindo e reproduzindo os modelos de comportamentos e de atitudes presentes nas personagens” (MONTEIRO, 2014, p. 37)

Podemos até afirmar, para alguns olhares feministas, filmes nos quais as princesas transcendem as narrativas de ideal romântico, que busca aspirações de liberdade e questionam a própria condição de gênero feminino, são de fato avanços para a luta feminista.

Apesar de notar-se, na tradição fílmica, que apesar da princesa ter ganhado um teor digamos “empoderado”, ainda há a persistência de discursos que reforçam o caráter submisso das personagens femininas às figuras masculinas. Reforçam, em casos, o entendimento de que felicidade feminina é atingida a partir da união em matrimônio, ou que este fim deve ser buscado e/ou desejado.

Na dissertação de Virginia Kestering (2017), ela analisou a evolução do amor romântico nos filmes de princesas da *Disney*, e constatou que as narrativas amorosas estão sempre em detrimento ao sonho da princesa. Quando a ação feminina tem peso maior, há uma perda gradual da importância do parceiro amoroso, ou seja, quanto mais ativa ou mais guerreira a princesa é, menos a presença do “príncipe herói” é necessária.

(...) ao passo que ela assume um outro posicionamento na trama, outros interesses, que não só amor, começam a ganhar importância e, conseqüentemente, a relação se desenvolve de forma mais lenta; o “amor à primeira vista” deixa de acontecer. Percebe-se, então, um processo que culmina nas personagens Mérida e Elsa, as quais nenhuma delas apresenta qualquer pretensão amorosa e, portanto, o príncipe é completamente descartado da resolução dos conflitos. (KESTERING, 2017, p. 166)

Ao que parece, a linha narrativa dos filmes de princesas mudou de vez. Com base nos últimos lançamentos, vimos as princesas perderem a meta de encontrar um parceiro amoroso, apesar de, vez ou outra, tal narrativa ainda aparecer como consequência de uma aproximação natural entre parceiros. Mas, é notório, que as histórias de amor romântico foram deixadas de lado, para dar palco à novas formas de amor: amor de mãe, amor entre irmãs, amor a natureza, e, principalmente, amor próprio.

Percebe-se que o foco, hoje, está na jornada de desenvolvimento do sujeito. Na verdade, em todos os filmes da tradição é possível fazer essa observação, mas, nos filmes contemporâneos, o foco tem sido na jornada de autodescobertas, de auto aceitação, de encontrar o seu lugar no mundo e seu propósito de vida, e de ser livre.

Podemos até supor que a problemática não esteja no surgimento de uma “princesa guerreira”, pois nos parece, na verdade, que o discurso que se

instaurou é de uma princesa que também pode ser guerreira. Ou seja, há a discursividade de que a mulher é plural, é diversa, e é complexa. Aliás, seria realmente justo colocar cada personagem dentro de uma caixinha, ou de uma *tag*? De toda forma, seguindo nosso planejamento de pesquisa, é exatamente isso que faremos no próximo tópico.

3.2.2 Categorizando as princesas

Com base no debate discorrido ao longo deste capítulo – principalmente envolvendo nosso entendimento do imagético e discursivo das princesas da Disney com as performances de gênero –, iremos desenvolver, neste tópico, uma tabela com as principais características que cada princesa apresenta. De modo que destacaremos os seguintes pontos: 1) O imagético da princesa; 2) O sonho da princesa; 3) Os discursos performáticos de gênero e os 4) Atos heroicos.

No primeiro ponto, pontua-se as características visuais destes corpos femininos: vestimentas, acessórios, fenótipos, cabelos e possíveis padrões de beleza. No segundo ponto, identifica-se as principais motivações de vida de cada personagem. Na terceira categoria, é explanado algumas performances de gênero feminino que a princesa apresenta durante o decorrer da narrativa fílmica. Isto é, como é sua personalidade, como ela se desenvolve, o que ela expressa em sentimentos, suas habilidades, suas relações interpessoais e/ou amorosas. No quarto e último ponto, busca-se apontar quais os atos heroicos feitos durante os filmes, ou seja, se é um ato desenvolvido pela princesa, ou por uma figura masculina, ou mesmo em parceria. Esse último tópico, é de deveras importância, pois, acreditamos definir o grau de passividade que a personagem tem em sua própria narrativa.

Ao final da tabela, após a observações destes pontos, as enquadraremos nas categorias: “princesa guerreira” e/ou “princesa em perigo”.

Para a construção da tabela tomamos como referência ou mesmo inspiração, algumas pesquisas brasileiras que tratam da análise geral de todos os filmes da “tradição fílmica de princesas da *Disney*”. É necessário esclarecer que no Brasil a maioria das pesquisas sobre esta tradição, estão na forma de monografias e artigos, e menos frequente como produção de mestrado e/ou

doutorado. Deste modo, há em nossa pesquisa, o desejo de avançar os debates já desenvolvidos sobre os filmes de princesas.

Uma referência recorrente em muitas pesquisas é o trabalho de BREDER (2013), na qual ela categoriza as personagens em: princesas clássicas (1937-1959), princesas rebeldes (1989-1998) e princesas contemporâneas (2009-presente). Ela destaca, cronologicamente, o posicionamento feminino das protagonistas dentro das narrativas, com a observação do ar de "rebeldia" que se desenvolve, filme-a-filme, durante a década de 90, isto é, a cada filme de princesa que ia sendo lançado, ocorria a presença de uma maior discursividade sobre o descontentamento da "figura mulher" sobre suas condições de gênero.

Outra referência que buscamos de alguma forma avançar, é a dissertação de Kesting (2017). Nesta pesquisa ela estuda a presença das narrativas de amor romântico nos filmes de princesa, buscando compreender quais são os modelos ideais de relacionamentos e amor apresentados pela *Disney*. Para melhor visualização, a autora elabora uma tabela cronológica, mostrando como o sonho da protagonista está relacionado com os atos românticos. Dessa forma, é possível observarmos que, há a discursividade de que os objetivos das protagonistas se tornam dependentes da presença masculina heroica – isto quando a figura do "príncipe encantado" está presente na história.

Segue abaixo as nossas tabelas do perfil de cada personagem da tradição fílmicas de princesas da *Disney*:

Personagem	BRANCA - BRANCA DE NEVE (1939)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • Ela é jovem de pele branca, corpo esbelto, cabelos pretos e olhos castanhos. No filme é considerada "a mais bela mulher"; • Ela começa vestindo roupas velhas como "serva" (em tons terrosos), e depois o seu clássico vestido de princesa (azul e amarelo);
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela tem o sonho de encontrar um amado. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é feliz em sua vida de "serva" da madrasta, uma vez que não se queixa de realizar trabalhos domésticos; • É ingênua, doce, sentimental e de coração puro; • É uma mulher romântica e sentimental; • Possui ar dito materno, ao ser cuidadosa com os sete anões. 	

Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela não realiza atos heroicos; • É salva pelo príncipe, que lhe desperta da “morte” com um beijo de “amor verdadeiro”.
Conclusão	PRINCESA EM PERIGO

Personagem	CINDERELA (1950)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • Seu visual é baseado nos padrões de beleza eurocêntricos da década de 50, loira, magra e de olhos azuis; • O desenho remete às artes publicitárias da época. • Utiliza roupas de “serviçal” nas cenas de ambiente doméstico; • E usa um “vestido de princesa” branco azulado, que lembra um vestido de noiva.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Sonha em mudar vida, ser feliz e ser amada.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma mulher contente, sensível, madura e decidida. • Destaca-se, também, por ser dócil, prendada e delicada. • Apesar de ser mantida como serviçal, ela não demonstra infelicidade ao realizar os trabalhos domésticos impostos.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela não realiza atos heroicos; • A chegada do príncipe proporciona a realização dos seus sonhos.
Conclusão	PRINCESA EM PERIGO

Personagem	AURORA – A BELA ADORMECIDA (1959)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • Beleza eurocêntrica, com longos cabelos loiros, e silhueta magra com cintura bem acentuada. • Destacam-se seus vestidos de camponesa em tons terrosos e com corselete. E o seu vestido de princesa em tom azul, junto a sua coroa dourada.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Encontrar um parceiro, alguém que a faça feliz.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela demonstra certo descontentamento em realizar trabalhos domésticos, pois os considerando enfadonhos; • É uma mulher delicada, doce, gentil e amada por todos; • É romântica e tradicional, pois espera a chegada de um “príncipe encantado”.
	<ul style="list-style-type: none"> • Ela não realiza atos heroicos.

Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • É salva pelo príncipe, que lhe desperta do “sono eterno” com um beijo de “amor verdadeiro”.
Conclusão	PRINCESA EM PERIGO

Personagem	ARIEL – A PEQUENA SEREIA (1989)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • Ariel é uma mulher jovem, por volta dos 15 anos de idade; • Ela é uma sereia, de corpo esbelto, olhos azuis. Possui cores vibrantes: cabelos vermelhos intensos e calda verde cintilante. • Dentre as vestimentas, destacamos o seu vestido rosa, com saia estufada e mangas bufantes, o que lembra vestidos de noiva da época de seu lançamento. E ao final do filme ela, de fato, se veste de noiva.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela deseja conhecer o “mundo da superfície”; • Ela quer ser livre das imposições de seu pai; • E tem a meta de conquistar o amor do príncipe. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • É apresentada como uma menina inquieta, aventureira e curiosa • Apesar de seguir as regras paternas, ela o faz com teimosia; • Decidida, ela se nega ao casamento arranjado e busca conquistar o amor daquele por quem está interessada; • Mas também é uma mulher doce, gentil e ingênua; • É também romântica, escolhendo abandonar seu lar (seu mundo) em prol do seu parceiro amoroso. 	
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela não realiza atos heroicos; • Com amor e bravura, o príncipe a salva da morte no final do filme. 	
Conclusão	PRINCESA EM PERIGO	

Personagem	BELA – A BELA E A FERA (1991)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • De início Bela é uma camponesa, trajando um vestido branco e azul, e com laço no cabelo. Possuindo ar infantil e ingênuo; • Ela é branca, magra de cabelos marrons. • É recorrente sua aparição com livros em mãos, lhe representando como culta; • Ao se tornar princesa, ela utiliza um vestido amarelo vibrante, medieval e que lembra a silhueta de vestidos de noiva.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Tem o sonho de sair da vila onde mora e de ser compreendida. 	

Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma mulher confiante, decidida e que toma atitudes; • É amante de livros, obstinada e inteligente; • Ela não gosta de ser controlada e que lhe digam o que fazer; • Ao se apaixonar, ela se torna mais romântica, carinhosa e até frágil, precisando que a figura masculina a proteja de perigos (apesar de os também enfrentar).
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ao se apaixonar pela Fera, ela quebra o feitiço, trazendo-o a forma humana. • O príncipe a salva de ser atacada.
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA/EM PERIGO

Personagem	JASMINE – ALLADIN (1992)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma mulher árabe, a primeira com tom de pele mais escuro. Longos cabelos pretos, nariz longo, e com silhueta esbelta. • A maioria de suas vestimentas lhe deixam de barriga e ombros expostos, e sempre está usando joias. Isso lhe imprime um ar de “mulher sexy”.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela deseja ser livre das imposições de princesa, quer conhecer o mundo e escolher com quem casar. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma mulher de espírito livre, curiosa e inquieta; • Ela é Forte, capaz se fazer saltos em vara, e correr em telhados; • Possui gênio forte, se mostrando rebelde e decidida ao se negar ao casamento arranjado; • Ela é ardilosa e inteligente, conseguindo mentir, enganar ou fingir algo com facilidade; • Ao se apaixonar, ela se mostra companheira, mas nunca se colocando abaixo perante a figura masculina. 	
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela ajuda o reino a se livrar do vilão, que queria dar um golpe no rei. • Ajuda o seu companheiro, Alladin, nas suas aventuras. • Mas há cenas em que a figura masculina salva a princesa do perigo. 	
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA	

Personagem	POCAHONTAS (1995)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • É a primeira e única princesa indígena americana; • Ela tem cor de pele escuro, cabelos pretos longos, e traços faciais indígenas; Ela ainda tem uma pintura vermelha no antebraço; • Esta sempre trajando o mesmo vestido amarelo terroso, com cortes que lembram roupas de grupos indígenas americanos. E possui um cinto que marca bem a sua silhueta magra.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela deseja encontrar um grande propósito de vida; • Também sonha em encontrar o jovem que aparece em seus sonhos. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Pocahontas é uma mulher espiritual e conectada com a natureza; • Carinhosa, ela orienta e ajuda todos ao seu redor; • Ela se nega aos desejos do pai de um casamento arranjado, desejando sair de casa só por amor; • É uma mulher firme e corajosa, que enfrenta os perigos de frente; • Ela não gosta de violência, buscando sempre selar a paz entre os grupos rivais. 	
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela ajuda para que os colonos e os indígenas parem de guerilhar, trazendo a paz a tribo. 	
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA	

Personagem	MULAN (1998)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • Mulan possui os traços de uma mulher asiática. Tem fios de cabelos pretos e lisos. <p>Escolhemos destacar duas de suas vestimentas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Um traje clássico oriental, com várias camadas de tecido e rosto branco de pó de arroz. A personagem utiliza essas vestimentas a contragosto. • E a armadura do exército, que ela usa em seu disfarce masculino.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela deseja ser livre das imposições femininas que lhe cobram, e da necessidade de casar-se; • E sonha em ser bem sucedida como guerreira. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Mulan se sente uma mulher diferente, ela não quer casar, e vai contra muitas imposições sociais que lhe são postas; • Ela é aventureira, corajosa e destemida. Mas também benevolente e altruísta. 	

	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é forte e esforçada, se dedicando a ser um “guerreiro” de destaque no exército; • Ela é decidida e persistente.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela salva a vida do pai idoso, ao ir para a guerra em seu lugar; • Ela ajuda a vencer a guerra, sendo a grande responsável pela vitória.
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA

Personagem	TIANA – A PRINCESA E O SAPO (2009)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • Tiana é a primeira princesa de pele negra. Ela tem traços negroides e corpo magro. • Seu cabelo é mantido preso e bem penteado, o que dificulta presumir o tipo de textura que possui. <p>Destacamos duas de suas vestimentas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O vestido amarelo com avental, que ela utiliza enquanto está trabalhando; • E o vestido azul que ela pega emprestado para usar no baile. <ul style="list-style-type: none"> • No filme e na maioria das imagens de divulgação, Tiana está usando o dito “vestido de princesa” azul, o que remete a vestidos de noiva.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela sonha em poder abrir seu próprio comércio, um restaurante.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma mulher batalhadora, determinada e sonhadora, que trabalhada muito para poder juntar dinheiro e realizar o seu sonho; • Tiana é orgulhosa, não aceita fracassos, além de ser uma mulher forte que não aceita que ninguém faça as coisas por ela; • Dedicada, ela é uma especialista na culinária; • Ela é esperta e inteligente. Ao conhecer o príncipe, ela aceita o ajudar em troca de recompensas. • Ela é companheira, mas não necessariamente romântica. Ela ajuda o príncipe, desde que este a ajude também.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Nesse filme tanto a princesa quanto o príncipe se ajudam em atos heroicos
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA

Personagem	RAPUNZEL – ENROLADOS (2010)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • Rapunzel remete bastante a iconicidade das primeiras princesas, ela é loira, magra, com traços eurocêntricos; • Usa majoritariamente um vestido lilás, com cores e estética medievais, e espartilho marcando sua silhueta; • Ela está sempre descalça, mostrando seu espírito rebelde e animal.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela sonha em ser livre para conhecer o mundo; • Deseja conhecer o seu passado, suas raízes. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma moça que se dedica à muitos afazeres: ela cozinha, ela pinta, ela cuida do lar, ela canta; • Ela é muito temerosa, mas também muito curiosa. O que a faz ser insegura, mas ela consegue encarar os desafios de frente; • Caridosa e altruísta, está sempre disposta a ajudar o próximo; • Por viver boa parte da vida isolada do mundo, ela acaba se mostrando ingênua e até infantil. 	
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • É através da ajuda da figura masculina que ela consegue realizar seu sonho de “conhecer o mundo”. Ele é quem a “salva” da torre. • Apesar de ser uma mulher forte, é com ajuda masculina que ela consegue se livra da vilã do filme. 	
Conclusão	PRINCESA EM PERIGO/GUERREIRA	

Personagem	MERIDA – VALENTE (2012)	
O imagético da princesa		<ul style="list-style-type: none"> • A iconografia de Merida é a mais distinta das princesas. Ela é ruiva, com longos cabelos cacheados e sempre despenteados; • Apesar de magra, ela não tem uma silhueta tão demarcada, tendo quadris largos; • Utiliza um vestido medieval azul esverdeado, o rasgado nas articulações, para obter mais mobilidade; • Sua imagem utilizando um arco-e-flecha, é o que mais se destaca.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela deseja ser compreendida pela mãe, em relação a sua escolha de não querer casar, e se interessar por práticas ditas “masculinas”. 	
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Merida é uma menina inquieta e desengonçada; • Ela possui uma personalidade forte, está sempre questionando imposições sociais de comportamento e práticas ditas femininas; • Ela é uma guerreira nata e uma arqueira habilidosa. • Ela está sempre tentando entrar em lugares onde não permitem mulheres; 	

	<ul style="list-style-type: none"> • Merida nega incessantemente a ideia de casamento, alegando ter outros objetivos de vida; • Ela é forte, inteligente e esperta.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela salva sua mãe do feitiço que a transformou num grande urso; • Protege a mãe, em forma de urso, dos perigos da floresta e de caçadores; • E no fim sela a paz entre os reinos rivais.
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA

Personagem	ELZA – FROZEN (2013)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • Elza lembra um pouco a estética das “princesas clássicas”, ela é loira, branca, olhos grandes, nariz pequeno e esguia; • Suas feições são sempre sérias e sisudas; <p>Destacamos duas de suas vestimentas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O vestido medieval verde com mangas fechadas, luvas, uma coroa e o cabelo bem preso; • E o seu vestido azul cintilante, que traja ao “ser livre”, e destaque para seu cabelo solto em trança e com alguns fios despenteados.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela deseja ser livre para transitar por onde desejar; • Deseja ser aceita por ser “diferente”.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Quando está em público ela se mostra calma e equilibrada. Mas por dentro é tímida, insegura e inquieta; • Ela tem poderes mágicos, mas tem medo de os usar, o que a faz ser introspectiva, evitando sempre o contato social; • Ao sair na jornada de autoconhecimento, ela se torna confiante. Sem ninguém a cobrando ou a observando, ela floresce, se tornando poderosa, menos comportada e mais “selvagem”; • Com relação a sentimentos, de início ela aprendeu a ser fria. Mas ao se permitir “viver livre”, ela “descongela”, se tornando mais amorosa e companheira com sua irmã; • Ela é uma “mulher livre”, em relação a laços afetivos quanto amorosos.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é a responsável por descongelar o reino, ao se tornar mais amorosa e aberta, e ao se aceitar e se libertar de inseguranças, • Ela também é salva, não por um príncipe, mas por sua irmã, Anna. Essa ajuda Elsa a ser mais sensível e menos fria.
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA

Personagem	ANNA – FROZEN (2013)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • Anna lembra a doçura das princesas clássicas, é apresentada muitas vezes sorrindo e serena; • Ela é branca, com cabelos castanhos, olhos claros, com sardas. Uma beleza europeia; • Ela tem um vestido verde, bem ajustado ao seu corpo, definindo sua cintura. Outra indumentária que se destaca, é o vestido azul de mangas longas com corpete preto. Sempre “bem comportada”.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Ela sonha em encontrar um “príncipe”, um amor verdadeiro; • Ela toma como missão, trazer sua irmã de volta ao reino.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é doce, bondosa, sentimental e romântica; • Também é apresentada como uma garota excêntrica, desajeitada e inocente. • É uma mulher de muitas camadas, possui também características que a mostra impulsiva, destemida/corajosa e confiante. • Não é fraca, mas também não é forte como uma guerreira, pois sempre necessita da colaboração do seu companheiro de aventura.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é protegida pelo seu companheiro, que a ajuda em situações de perigo; • Ao “salvar” a irmã, a tornando sensível e menos fria, ajuda a quebrar o feitiço que congelou o reino.
Conclusão	PRINCESA EM PERIGO/GUERREIRA

Personagem	MOANA (2016)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • É a quarta princesa com tom de pele não-branco. De pele morena, Moana tem cabelos pretos encaracolados, que os utiliza soltos e despenteados; • Utiliza uma saia bege e um top com cores e estampas tribais; • Ela costuma ser apresentada segurando um remo, como se fosse uma arma (e de fato chega ao usar assim); • Ela possui pernas grossas. E apesar de magra, não é exatamente esbelta como outras princesas.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Seu maior desejo é ser livre para explorar o mundo; • Sua missão é trazer de volta o equilíbrio da natureza.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Moana é uma garota aventureira, corajosa e forte; • É uma mulher conectada com a natureza, principalmente o mar, sendo uma habilidosa velejadora; • Ela é fraterna, amorosa, sempre preocupada em ajudar seu povo; • Há situações que lhe apresentam como inteligente, esperta, conseguindo convencer todos com sua boa eloquência;

Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é que vai atrás da figura masculina e o convence a se juntar a ela na jornada, além de o salvar diversas vezes. • Ela salva o “coração” da mãe natureza, trazendo de volta o equilíbrio do mundo.
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA

Personagem	RAYA (2021)
O imagético da princesa	 <ul style="list-style-type: none"> • Raya é uma das poucas princesas que não utiliza vestidos. Ela é sempre apresentada vestindo calças largas, botas, e cabelos soltos sem muita definição; • Ela tem tom de pele não-branco, rosto mais quadrado e traços sul asiáticos; • Está sempre de posse de sua espada, sendo uma guerreira sempre pronta para o ataque.
O sonho da princesa	<ul style="list-style-type: none"> • Sua meta é salvar o mundo do mal que está à solta; • Ela tem o desejo de trazer a união às diferentes tribos.
Discursos performáticos de gênero	<ul style="list-style-type: none"> • Ela é uma guerreira nata, treinada desde criança pelo seu pai; • Possui avançada dominação em técnicas de combate. Sendo habilidosa com espadas e combate corporal. • Raya, tem uma personalidade forte. • Ela é decidida e não mede esforços para conquistar o que deseja, sempre muito persistente; • Ela é uma mulher de espírito livre, solitária, o que a faz desconfiar de todos. • Após construir algumas amizades durante a sua jornada, ela aflora seu lado amiga, companheira. Se tornando uma mulher mais sentimental, mas ainda forte.
Atos heroicos	<ul style="list-style-type: none"> • Com a ajuda de amigos, ela consegue destruir as forças do mal que assolavam o mundo. • Ao fazer amigos, de diferentes tribos, ela consegue trazer a paz a união entre as tribos rivais.
Conclusão	PRINCESA GUERREIRA.

Observa-se nas tabelas que cada personagem possui peculiaridades divergentes, mas também pontos de convergência e/ou similaridades.

De um lado temos a discursividade de um tipo de princesa submissa, passiva, que tem ideais românticos, precisando sempre da ajuda de figuras masculinas em sua jornada, que nos remete a uma formação patriarcal/conservadora. Este tipo discursivo de feminilidade chamamos de

“**princesa em perigo**”, na qual a palavra “perigo” é empregada para demonstrar a fragilidade/passividade dessa representação de mulher.

Em contraponto, temos a irrupção discursiva de um tipo de princesa que não é passiva, que toma decisão, que enfrenta seus desafios, que questiona as imposições sociais que lhe são cobradas, que desejam encontrar seus propósitos de vida, são mulheres inquietas, pois buscam serem livres. Possivelmente é uma discursividade demarcada por avanços nos debates dos movimentos feministas. Chamamos esta representação de “**princesa guerreira**”, se referindo ao tipo de representação feminina “empoderada”, destemida, forte, guerreira.

Além disso, o que se nota nas tabelas é a conclusão de que algumas personagens, se encaixam nestes dois tipos discursivas de “ser mulher”. Hora romântica, passiva, ingênua, mas também forte, corajosa, inteligente.

As tabelas acima, assim, servem para destacarmos quais são as principais características de cada um dos dois tipos de princesas, de forma que as descrevemos na tabela abaixo:

PRINCESA EM PERIGO	PRINCESA GUERREIRA
<ul style="list-style-type: none"> • Ser doce, frágil, ingênua e bondosa; • Ser romântica; • Sonhar com a chegada de um “príncipe”; • Utilizar vestidos similares ao de noivas; • Ser prendada para realizar trabalhos domésticos; • Se encaixar em determinados padrões de beleza eurocêntricos; • Não realizar atos heroicos, ou não os realizar diretamente. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ser confiante, forte e astuta; • Tomar atitudes, enfrentar os perigos de frente; • Desejar ser livre; • Buscar se autoconhecer, e descobrir propósitos de vida; • Questionar imposições sociais; • Realizar atos heroicos diretamente. • Não possuir narrativas de amor romântico; • Possuir armas, acessórios e ou habilidades de combate.

É importante pontuar que essas personagens e suas narrativas foram desenvolvidas em determinados contextos sócio-histórico-culturais, em que tais discursos faziam sentido.

Ou seja, quando temos em análise um filme, é preciso levar em conta o seu contexto de produção. Uma personagem feminina como Branca de Neve, não poderia ter sido diferente do que uma mulher destinada à trabalhos

domésticos, que tinha como meta de felicidade o casamento, e envolta de discursos exacerbados de ideias de beleza. Ela foi uma representação feminina criada durante a década de 30. Não havia formação discursiva para a produção de um filme infantil com uma mulher diferente destes estereótipos sociais.

Funcionando como modelos de comportamento de gênero, as princesas da *Disney*, e seus discursos, apresentam formas de “ser mulher”, ou seja, como uma mulher que deve se comportar, contribuindo nas construções discursivas do “tipo ideal” de comportamento feminino que a sociedade patriarcal e heterossexual impõe.

Assistimos aos desenhos sem perceber que eles estão nos constituindo e ensinando o que é ser mulher, ser homem, ser criança, ser branco e ser negro. Embora muitos desses produtos culturais, como os desenhos, estejam ligados ao lúdico, ao prazer e, por isso, sejam tidos como “inocentes” demais para merecerem uma análise política (GIROUX, 1995), eles necessitam ser analisados como pedagogias culturais que participam ativamente na construção de identidades culturais (RAEL, 2007, p. 127).

Contudo, também se observa que o tipo de princesa que denominamos “guerreira”, possui qualidades, personalidades, habilidades e ações que fogem das construções patriarcais de feminilidade. São personagens femininas que desempenham papéis, por vezes, ditos masculinos. Elas quebram com alguns estereótipos de gênero, possibilitando novas narrativas de “ser mulher”.

Recapitulando, debatemos neste capítulo sobre a *Disney*, a indústria cultural, as princesas e suas performances de gênero. Este debate serviu para a construção de quadros de perfis dessas personagens. Assim, definimos nossas categorias de princesas, ou seja, o que é uma “princesa em perigo” e uma “princesa guerreira”.

Neste interim, apontamos que essas duas categorias de princesas, podem ser compreendidas como duas Formações Discursivas advindas de discursividades distintas. Ou seja, uma está emergida em discursos conservadores, patriarcais e heteronormativos, e a outra perpassa por discursos feministas, discursos de emancipação feminina e de empoderamento.

Essas duas Formações Discursivas são passíveis de gerar o que chamamos de “duelo discursivo”, que se dá quando comparamos as

personagens inscritas nestas discursividades. Ou seja, o duelo só existe quando realizamos esta ação.

IV. ANALISANDO DISCURSIVAMENTE O FILME FROZEN (2013)

Neste capítulo a análise do filme escolhido funcionará como a “cereja do bolo” da nossa pesquisa. A intenção é observar mais de perto os discursos de “princesa guerreira” e “princesa em perigo”, para isso observaremos o funcionamento do “duelo discursivo” dentro de uma mesma obra fílmica, ou seja, dentro de uma mesma enunciação, uma mesma obra fílmica.

E com tal propósito, escolhemos o filme *Frozen*, lançado em 2013, para realizar nossa análise do discurso. Dentro da tradição fílmica de princesas, este é notoriamente o mais bem-sucedido de todos os filmes de animação dos estúdios de animação da *Disney*. Foi ganhador de Oscar, sucesso de bilheteria e gerador de uma franquia de variados produtos de consumo.

Além disso, o filme é peculiar, pois, traz duas princesas numa mesma obra. Com elas identificamos, no segundo capítulo, que a personagem Elsa, possui discursos e performances de feminilidade que a faz ser lida como “princesa guerreira”. E a outra, Anna, performa discursos de “princesa em perigo”, mas também possuindo discursos/posturas/ações de guerreira.

Logo, podemos nos questionar se: haveria a leitura de duelo discursivo, também, entre essas princesas? A personagem Anna, ao possuir ambas as discursividades, gera que tipo de problemática discursiva?

Além desses questionamentos queremos observar, de modo interdiscursivo, como elas resgatam memórias discursivas de outras obras da tradição fílmica de princesas. Por exemplo, quando a personagem é apresentada como “princesa em perigo”, que memórias estão sendo acessadas, que discursos estão atravessando o enunciado em questão? Isto é, queremos averiguar quais os sentidos e quais as ideologias que o filme exprime.

Apesar de, em *Frozen*, a narrativa feminina de princesa sendo resgatada por uma figura masculina ainda persistir – ocasionando um processo de intericonicidade, em que imagens estão inseridas em uma cadeia de imagens similares –, observa-se que ocorre, em paralelo a essa continuidade, uma espécie de “projeto discursivo” da *Disney* em celebrar a coragem, a autonomia, os sonhos e a força de vontade feminina – que, como visto, segue tendências midiáticas irrompidas na década de 90, advindas de movimentos *girl power*,

corroborando com o feminismo neoliberal em concordância do sistema capitalista neoliberal.

Assim, quando a personagem traz a discursividade de “princesa guerreira”, o que a cena quer dizer? Há marcas sócio, históricas e culturais presentes? Há memórias discursivas e/ou discursos anteriores sendo acessados? Que imagens são resgatadas?

Acreditamos que esses questionamentos possam nos revelar que o duelo discursivo, ocasionado pelos dois tipos de perfis femininos representados pelas protagonistas do filme *Frozen*, são de fato discursos impulsionados e/ou formados por princípios feministas neoliberais. E que apesar de responderem às demandas de mercado, essas representações femininas colaboram nos processos de formação social, repassando mensagem de modo de ser, agir e desejar (benéficos e maléficos).

4.1 Considerações breves sobre o filme Frozen

Nosso foco de análise está nos corpos digitais (imaginados) das personagens que protagonizam o filme *Frozen* (2013) – na versão brasileira, *Frozen - Uma Aventura Congelante* –, e nos discursos publicados por esses corpos. Mas antes de mergulharmos na obra fílmica, é importante, brevemente, fazer algumas contextualizações.

Como já abordado anteriormente, o conto de fadas “*A Rainha da Neve*” de Hans Christian Andersen teve os direitos adquiridos pela *Disney* por volta de década de 30, mas demorando mais de 70 anos para ser adaptado e lançado como o longa de animação *Frozen*, em novembro de 2013.

O conto tem datação de 1844, mas não é um dos contos mais populares de Andersen (SANTOS e CARRIJO, 2017). É um conto longo e complexo, o que, talvez, tenha dificultado para a *Disney* encontrar o “tom” mais “agradável” de contar a história no cinema.

Sobre o conto original, SANTOS e CARRIJO (2017), resumem bem a história no seguinte trecho:

“*A Rainha da Neve*” (...) conta a história de Gerda e seu irmão Kay. Estes precisam superar as adversidades provocadas pela Rainha da Neve, a vilã assim denominada, que mantém o

menino refém de seu poder congelante. No percurso pela busca do irmão aprisionado, Gerda protagoniza uma aventura que envolve uma poderosa feiticeira, animais falantes e percorre terras distantes para poder restabelecer o convívio fraterno. Os acontecimentos do conto ocorrem em torno da clássica dualidade entre o bem e o mal e na perspectiva de saber se o calor da amizade pode triunfar sobre a frieza do mal (metaforizada pelo gelo) provocado pela Rainha da Neve. (p. 53)

Os diretores/roteiristas Chris Buck e Jeniffer Lee, são os responsáveis por trás do filme, após finalmente encontrarem o tom ideal para adaptar o conto de Andersen. E assim o conto foi transformado em uma narrativa de “princesa da *Disney*”.

Neste interim, precisamos dar destaque a Jeniffer Lee, pois ela foi a primeira mulher a assumir o cargo de direção de um filme da *Walt Disney Animation Studios*. Assim Lee é pioneira na área, tal como Brenda Chapman, que foi a primeira diretora de um filme de animação da *Disney* e a primeira mulher a ganhar o *Oscar* de “Melhor Longa Animado” pelo selo *Disney/Pixar* – uma das subsidiárias do conglomerado de empresas da *Disney*.

Buck e Lee, desenvolveram *Frozen* com base em alguns elementos do conto clássico, mas buscando fazer algumas mudanças nos clichês da narrativa do conto original e dos filmes de princesas. Aliás, lembremos que a *Disney* vinha desde o fim da era da Renascença, buscando desenvolver novos “tons” de narrativas, neste contexto as histórias precisavam ser menos previsíveis, mais ágeis e com reviravoltas que prendessem a atenção dos espectadores.

Além de que em 2013 histórias de princesas em perigo, sendo salvas por heroicos príncipes já não faziam parte da linha narrativa de princesas que vinha se desenvolvendo pelos estúdios *Disney*. E com base em nossos debates nos capítulos anteriores, acreditamos até que a própria realidade social da mulher na contemporaneidade, seja um fator que impulsiona para que histórias de mulheres fortes sejam contadas em produtos audiovisual.

Sobre a evolução discursiva nas representações femininas da tradição fílmica de princesas da *Disney*, Santos e Carrijo (2017) comentam:

Embora tenhamos assistido a todas essas produções consagradas pelo público no decorrer dos tempos, há que se considerar que a evolução das sociedades e as mudanças ideológicas trouxeram algumas reflexões significativas para as

produções artísticas e culturais potencialmente voltadas para o público infantil. (p. 50)

Assim, percebemos que a dupla de diretores buscará fugir das narrativas de “amor romântico”, tão bem desenvolvida pela maioria dos filmes da tradição fílmica de princesas da *Disney*. Dessa perspectiva, acreditamos que a grande sacada da dupla foi explorar ainda mais a trama de relação fraterna dos irmãos do conto original.

Mas outra sacada elaborada pelos criadores de *Frozen*, consistiu em desconstruir o imaginário de “bruxa má”, um imaginário que é tão presente em narrativas de princesas. Assim, a maléfica “Rainha da Neve” deixa de ser vilã. Assim o enredo de poderes mágicos é passado para o arco narrativo de um dos irmãos, ou melhor, para uma das irmãs, afinal *Frozen* é protagonizado por duas princesas irmãs.

Outra quebra de “imaginário de conto de fadas”, consistiu em colocar o papel de vilão para o “príncipe encantado”. Ou seja, se em narrativas anteriores era a figura masculina do príncipe que salvara a princesa de seus infortúnios, em *Frozen* ele é quem coloca a vida dela em perigo.

Na trama, a personagem Elsa segue o padrão discursivo recente de “princesa guerreira”. Sendo uma mulher complexa, forte e destemida, que não necessita de ajuda de um parceiro amoroso para sua jornada desenvolver. Já Anna, resgata em várias situações alguns discursos do imaginário comum dos discursos que chamamos de “princesa guerreira”, apesar de também possuir posturas que a podem qualificar no perfil de guerreira. Ambas são complexas, ambas desconstroem alguns padrões da tradição fílmica de princesas, ambas performam discursos de formas de “ser mulher”, e é isso que torna o filme um produto cultural tão interessante para contemplar e analisar.

Mas vamos, enfim, para a análise dessas duas personagens – dentro da narrativa do filme – para observamos melhor o funcionamento dessas duas formações discursivas de princesas. Lembremos que nosso foco de análise não é o filme por completo, mas os discursos e as performances presentes nas protagonistas, logo algumas histórias secundárias ficaram fora do nosso foco de estudo.

4.2 Analisando o discurso nas protagonistas de Frozen

Como pontuamos anteriormente, o conto original a qual o filme *Frozen*, da *Disney*, foi baseado, tem um tom mórbido e cruel. Mas é com esse mesmo tom que a adaptação fílmica se inicia, contando as narrativas das princesas Anna e Elsa do fictício reino de Arendelle.

Ao início do filme, somos apresentadas as versões crianças das princesas, como duas meninas unidas e felizes, que brincam pelo castelo utilizando os poderes mágicos de Elsa, a mais velha. A vida das duas é drasticamente afetada, quando em uma fatídica noite, enquanto brincavam com as manipulações mágicas de gelo, Elsa acidentalmente golpeia a irmã com seus poderes, a enfeitiçando num estado de congelamento progressivo (imagem 24 – sequência 01 e 02).

Para salvar a pequena Anna os reis de Arendelle, seus pais, buscam a ajuda de *trolls* – seres mágicos que vivem na floresta – para reverter o feitiço. A ajuda das criaturas é bem-sucedida. Mas tal eventualidade definirá a vidas das jovens para sempre, pois passarão a viver reclusas, tanto uma da outra quanto reclusas da sociedade.

Elsa ao temer machucar mais pessoas com seu poder incontrolável e crescente, é mantida enclausurada dentro de seu quarto. Mas não exatamente como a memória que temos da princesa Rapunzel presa em uma torre, pois aqui Elsa é mantida afastada da sociedade para seu próprio bem. Seu pai, o rei de Arendelle, estimula seu enclausuramento, lhe ensinando que deve “encobrir, não sentir, não deixar ver” os seus poderes (imagem 21 – sequência 03 e 04), o que se torna um martírio para a criança.



Imagem 24: Sequência de *Frozen*

A personagem Elsa e sua situação de se esconder da sociedade, por ser diferente, discursivamente pode fazer analogias à preconceitos sociais, isto é, o sujeito denominado “diferente” é posto a margem da sociedade, as vezes sendo taxado do doente, de problemático, ou sofrendo com estigmas sociais. Tal processo fará Elsa se tornar uma mulher fria, temerosa, solitária e introspectiva.

Por trazer essa conotação na narrativa do filme, recordamos que corriqueiramente aparecem figuras públicas, veículos de comunicação ou usuáries em redes sociais questionando a sexualidade da personagem Elsa. A exemplo temos a fatídica fala da conservadora Damares Alves – ministra da pasta Mulher, Família e Direitos Humanos, do governo de Jair Bolsonaro no Brasil –, na qual disse em palestra, no ano de 2019, que a personagem Elsa por terminar sozinha (sem par romântico) seria uma mulher lésbica. E acusa tal situação de ser um ato pecaminoso. Ela diz: "Sabe por que ela [Elsa] termina sozinha em um castelo de gelo? Porque é lésbica! O cão está muito bem articulado e nós estamos alienados".¹⁹

Essa interpretação da narrativa de Elsa não ocorreu somente em terras brasileiras, nos próprios Estados Unidos da América a pauta de sexualidade foi

¹⁹ Vídeo do trecho de sua fala está disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/05/12/em-nova-polemica-damares-diz-que-elsa-de-frozen-e-lesbica.htm>
Acessado em: 21/02/2022

atrelada ao filme. Mas se as críticas de caráter conservador foram disseminadas, discursos de resistência também ganharam forma.

Em apoio, para que a personagem de fato fosse lésbica e saísse do armário, em uma sequência do filme, em 2015 Alexis Isabel fundadora do *blog Feminist Culture*, utilizou a *hashtag* #GiveElsaAGirlfriend (dê a Elsa uma namorada, em tradução livre) na rede social *Twitter*. Tal iniciativa logo escalou como um dos principais debates na rede social, sendo até hoje um assunto corriqueiro.

Inclusive tal proposta recebeu o apoio de parte do elenco de vozes originais do filme, como a atriz e cantora Idina Menzel, que dá voz a personagem Elsa. Ela comentou sobre o caso em entrevista ao *Entertainment Tonight*: "Eu acho incrível que essa agitação sobre ela esteja acontecendo. A *Disney* tem que lidar com isso. Vou deixá-los pensar no que fazer."²⁰. Além de Idina, a diretora e roteirista Jeniffer Lee se mostrou animada com as possibilidades de representação que a personagem Elsa pôde gerar no público: "Eu amo tudo o que as pessoas estão dizendo e pensando sobre o nosso filme - que está criando um diálogo, mostrando que Elsa é uma personagem maravilhosa que fala para tantas pessoas..."²¹.

Infelizmente na sequência do filme lançado em 2019, *Frozen 2*, a sexualidade de Elsa tão pouco foi um assunto explorado, a narrativa continuou sendo a de uma princesa solteira, fria e solitária em busca de se autoconhecer. Contudo, não estamos levando para análise essa obra em nossa presente pesquisa, mas fica como nota a falta de engajamento da Disney em acatar com os desejos do público, afinal seria deveras revolucionário e arriscado, explorar o discurso sobre a sexualidade da personagem de um dos maiores filmes da empresa.

Voltando para a análise do filme, falando agora de algo mais imagético, as roupas de Elsa traduzem essa personalidade que ela precisou desenvolver durante sua vida em reclusão. Ela passa a usar roupas fechadas, em tons

²⁰ Informação obtida no site PureBreak. Disponível em: <https://www.purebreak.com.br/noticias/de-frozen-2-elsa-lesbica-idina-menzel-comenta-possivel-romance-homossexual-para-a-princesa/32154> Acessado em 21/02/2022

²¹ Fala obtido em matéria do site *Uol*. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/05/12/afinal-elsa-e-lesbica-em-frozen.htm> Acessado em 21/02/2022

escuras, cabelos presos e luvas. Ela se trancafia dentro de si mesma. Sua solidão nesse momento é a sua prisão. Partindo do conceito de intericonicidade (COURTINE, 2013), essas roupas nos remete um pouco as imagens das mulheres que são vilãs dentro da tradição fílmica de princesas, em tons escuros sendo predominante as cores pretas e roxas, conforme imagem abaixo:



Imagem 25: Na imagem temos a personagens Rainha Má do filme A Branca de Neve (1937), Ursula do filme A Pequena Sereia (1989), Malévola do filme A Bela Adormecida (1959) e Elsa de Frozen 2013.

Parte das cenas do quadro “imagens 24” tem como trilha a canção original “Você Quer Brincar na Neve?”²². A canção é cantada por Anna, e mostra em cenas a passagem de tempo na história, em destaque as inúmeras tentativas de Anna em se reaproximar da irmã. Com tais cenas, a leitura que podemos fazer é de que Anna é uma mulher persistente e afetuosa. Ela é o coração da história do filme, como enfatiza a Jeniffer Lee em entrevista ao site *Den of Geek*: “nós vimos Elsa como uma espécie de super-heroína, com superpoderes, com neve e gelo, enquanto Anna não tem nenhum poder, exceto seu coração extraordinário.”²³

Anna também sofre com o distanciamento social que lhe é imposto. Em uma das tentativas de interagir com Elsa, ela canta o seguinte trecho: “Você quer brincar na neve? / De alguma coisa que eu não sei? / Faz tempo que eu não vejo mais ninguém / Até com os quadros nas paredes já falei”. Mas as tentativas de

²² Escolhemos trabalhar só com as músicas em sua versão brasileira, por dois motivos: os sentidos da versão original não são perdidos na adaptação para a língua portuguesa, e por que queremos honrar a produção brasileira que é, também, muito bem elaborada.

²³ Disponível em: <https://www.denofgeek.com/movies/chris-buck-and-jennifer-lee-interview-on-making-frozen/> Acessado em: 21/02/2022

aproximação nunca deram certo, principalmente após o falecimento dos pais das jovens princesas em um acidente náufrago.

Sobre Anna conversar com os quadros nas paredes, precisamos dar destaque a uma das pinturas que aparece na cena da canção – e assim trabalhar mais um pouco o conceito de intericonicidade –, que é da santa guerreira Joana d’Arc (imagem 24 – sequência 05). Ela foi integrante e comandou o exército francês durante o reinado de Carlos VII. Mas em 1431, foi acusada de heresia e feitiçaria, sendo queimada viva numa fogueira em praça pública. No desenho a figura faz referência a estátua da guerreira em Nova Orleans, na qual ela é representada sobre um cavalo segurando uma espada em combate. Hoje a imagem de Joana é emblemática, se tornando um símbolo de mulher forte e até ovacionada por grupos feministas.

Logo, defendemos que a imagem da santa guerreira não aparece por mero acaso no filme, apesar de ser uma cena rápida, acreditamos que a imagem complementa o plano discursivo de “empoderamento feminino” que o filme traz. Além de que, se analisarmos Anna ao mostrar bastante afeição pela figura de Joana d’Arc, tendo nela algum tipo de inspiração, nos mostrando que apesar de ser uma princesa romântica e talvez frágil, ela tem em si, também, uma vontade de ser forte, de ser guerreira tal como Joana d’Arc.

Seguindo a sequência do filme, após a morte dos reis de Arendelle, anos se passam com as irmãs vivendo cada vez mais afastadas uma da outra, e sendo privadas de contato social com o resto do reino. Mas essa realidade virá a mudar, pois a princesa Elsa chegou a maioridade e finalmente poderá ser coroada rainha de Arendelle.

Para a cerimônia os portões do castelo são abertos, simbolizando que agora as princesas não precisam mais viverem reclusas da sociedade. Para Anna essa situação é sinônimo de liberdade, ela se sente eufórica, pois agora é livre para andar pelo reino, conhecer pessoas e inclusive encontrar um par romântico, ou “o escolhido” como ela diz.

Ela canta seus sentimentos de euforia pela liberdade na música “Uma Vez na Eternidade”, na qual destacamos o trecho: “Vou ter uma noite de gala e tal / Em um vestido especial / Com graça e muita sofisticação / Então de repente eu vejo alguém / Esbelto e bonito ali também / Me encher de chocolate é tentação /

Depois os risos e conversas / Bem do jeito que eu sonhei / Nada como a vida que levei”.



Imagem 26: Sequência de *Frozen*

Percebemos aqui que os desejos de liberdade da personagem estão associados a possibilidade de conhecer “o escolhido”. Logo, notamos um processo de interdiscursividade, em que o discurso de outros filmes da tradição fílmica de princesas está sendo acionado. Isto é, o discurso daquelas que chamamos de “princesas em perigo”, na qual a felicidade está a partir do amor romântico – como no filme *A Branca de Neve* (1939) –, é de certa forma resgatado pelos sonhos românticos de Anna. Assim, o filme traz a memória discursiva da princesa que sonha com a chegada do “príncipe encantado”.

Se para Anna esse é o seu momento de liberdade, para Elsa o contato social é o seu mártir. E ela canta na mesma canção a seguinte passagem: “Não podem vir, não podem ver / Sempre a boa menina deve ser / Encobrir, não sentir, encenação / Um gesto em falso e todos saberão”. Ou seja, o trecho da música remete-se novamente a necessidade da jovem de esconder quem ela realmente é, seja para não machucar quem estiver o seu redor, como para não sofrer represálias sociais. E lembremos que tais frases foram ensinadas pelo seu pai na infância.

Se me permitem, irei brevemente me colocar em primeira pessoa, um pesquisador que é também telespectador. Ao realizar a pesquisa e contemplar o filme, os ensinamentos do pai de Elsa me causam desconforto. Ouvir tais palavras de “um gesto em falso e todos saberão”, faz-me recordar aos momentos de quando minha sexualidade precisou ser enclausurada, mantida em segredo, “no armário” como diz a expressão popular. E agora pensando como pesquisador empírico, talvez esse contexto seja um ponto pelo qual a figura feminina de Elsa, é tão compreendida como uma mulher lésbica, pois antes do

sujeito se assumir LGBTQIA+, a sexualidade é mantida em segredo, no íntimo – escondendo quem realmente é.



Imagem 27: Sequência de *Frozen*

Seguindo o imaginário discursivo de amor romântico presentes nos filmes de princesas da *Disney*, Anna acaba conhecendo seu par romântico. E tal como algumas princesas clássicas, ela se apaixona “à primeira vista” pelo jovem príncipe Hans – ou seja, novamente temos os discursos das princesas clássicas sendo acionados dentro da narrativa da personagem.

Contudo, devemos deixar claro que Anna não é uma princesa convencional, como as de outrora: sem defeitos, bem prendadas e delicadas. Afinal, o contexto sociocultural, a qual *Frozen* nasceu, é bem distinto do contexto histórico das primeiras princesas dos estúdios de animação da *Disney*. Vimos no capítulo anterior que há uma tendência midiática em exaltar a liberdade e a força feminina, em serviço a ideais de caráter feminista neoliberal. Assim, apesar de alguns discursos que circundam a personagem, nos fazerem remeter aos das princesas “em perigo”, também vemos nela discursos que descontroem alguns imaginários discursos de princesas.

Explicando melhor, Anna é uma mulher desastrada sempre esbarrando em alguma coisa, com defeitos – no filme ela até chega a ser apresentada descabelada ao acordar –, mas em honra aos estereótipos de princesas clássicas, ela é romântica, sentimental e inocente. Ou seja, apesar de transgredir com alguns imaginários comuns de uma “princesa da *Disney*”, em outros fatores ela se adapta a alguns estereótipos.

Voltando ao filme, após a cerimônia de coroação – em que Elsa é apresentada tensa temendo se descontrolar e acabar revelando para a sociedade o seu segredo –, Anna apresenta, para a agora rainha, o rapaz que acabou de se apaixonar. Para a surpresa da rainha, Anna e Hans pretendem se casar o quanto antes. E assim, perplexa, a rainha nega a benção ao casal, e

numa discussão em pública com a irmã, Elsa se descontrola e revela seus poderes mágicos para todos.

Visualmente tal revelação é apresentada em ângulo *plongée*²⁴, usado no cinema para passar a sensação de vulnerabilidade, perigo ou fraqueza. Na cena Elsa constrói, sem querer, uma barreira de espinhos de gelo, a isolando em um canto do salão (imagem 27 – sequência 03) enquanto todos ficam do outro lado.

Após a revelação, Elsa entra em desespero e corre para fora do salão, enquanto é acusada de bruxaria. Fora do castelo pessoas a olham temendo, se esquivam dela, e também a acusam de feitiçaria. Então, atordoada e vulnerável, ela foge de seu reino.

O sentido discursivo que observamos na cena, é o de uma mulher aparentemente forte e sisuda assumindo um reinado, sem precisar casar-se para ter uma melhor aceitação – se pensarmos nas tradições medievais. Mas, ao se mostrar uma mulher “diferente”, possuir peculiaridades que a difere em sociedade, é perseguida e verbalmente atacada.

Tal cena de rejeição social e acusação de bruxaria, faz interdiscurso e remete aos imaginários imagéticos, dos procedimentos judiciais de inquisição que ocorriam durante a idade média. A inquisição eram julgamentos da igreja católica, em que mulheres fortes, sabias e que transgrediam “regras sociais e de gênero”, eram acusadas de bruxaria ou heresia e então queimadas vivas em fogueiras.

Durante sua fuga, Elsa, em descontrole, enfeitiça o reino de Arendelle em um “eterno inverno congelante”. Insegura, ela foge para longe de tudo aquilo que lhe sufocou durante a vida. E assim, ao se afastar de tudo, ela poderá, enfim, encontrar a liberdade para ser quem realmente é. Ou seja, a sua solidão se torna sua liberdade.

²⁴ Ângulo *Plongée* é quando a câmera fica posicionada em um ângulo alto e enquadra o objeto de cima para baixo.



Imagem 28: Sequência de *Frozen*

O processo de libertação da personagem é cantado na música “Livre Estou”, que é praticamente um hino de auto aceitação. A letra da música acompanha a imagem em cena. Se inicia em ritmo sonoro lento, mostrando Elsa triste por não ter conseguido seguir fielmente os ensinamentos de seu pai, lamentando não ter sido capaz de manter em segredo quem ela é.

Na música ela repete novamente os dizeres ensinados pelo seu pai. Mas ao fim da estrofe, ela percebe que agora já é tarde demais, pois se libertou de tudo que a trancafiava dentro de si mesma. Ela canta: “Não podem vir, não podem ver / Sempre a boa menina deve ser / Encobrir, não sentir / Nunca saberão / Mas agora vão!”.

Decidida em não se importar mais com os julgamentos alheios, pois agora eles iram saber quem ela realmente é, a música começa a ganhar um novo tom, a melodia melancólica dá espaço para o explosivo refrão de arrepiar, em que ela canta sua liberdade: “Livre estou, livre estou / Não posso mais segurar / Livre estou, livre estou / Eu saí para não voltar / Não me importa o que vão falar / Tempestade vem / O frio não vai mesmo me incomodar!”.

Ou seja, ela tem consciência que as “tempestades” de ataques virão, que podem até tentarem lhe perseguir, mas “o frio” não a incomodará mais, ou seja, ela já não se importa mais com as opiniões dos outros, pois ela é dona de si, ela é livre.

Elsa se empodera, decide experimentar seus poderes e seus limites, e constrói uma ponte para uma montanha de gelo (imagem 28 – sequência 04). Ao atravessar essa ponte, ela já não é mais a mesma, ela é uma mulher forte e

segura de si. O sentido da ponte, é uma clara referência ao processo de auto aceitação, em que ela precisa sair de um ponto de inseguranças e ir de encontro a uma nova perspectiva de si mesma.

Iconicamente sua imagem também se transforma, se antes ela era apresentada vestida de roxo e preto em roupas fechadas até o pescoço, e com cabelos sempre presos, ou seja, interagindo com as imagens de vilãs da *Disney*, agora sua liberdade se estende para suas vestimentas. Ela passa a usar um vestido azul cintilante, justo e decotado. Além de soltar seus cabelos em uma trança meio desajustada (imagem 28 – sequência 05).

Ao final da canção vemos em “grande plano geral”, o reino de Elsa, o castelo de gelo que ela mesma construiu (imagem 28 - sequência 06). Este tipo de posicionamento de câmera, é usado na fotografia e/ou no cinema, para passar ao espectador a posição geográfica da cena, a grandeza da situação. Ou seja, o sentido discursivo que podemos obter é que Elsa agora está numa posição de magnífica grandeza, poderosa e imponente.



Imagem 29: Sequência de *Frozen*

Após a fuga de Elsa, sua irmã sempre muito amorosa, parte em missão de resgatar a fugitiva rainha. Para essa jornada, ela busca a ajuda do jovem trabalhador Kristoff, para que este a ajude percorrer a gelada floresta e chegar a “montanha do Norte”, local onde Elsa construiu seu próprio palácio.

Anna e Kristoff se aproximaram durante o filme, se tornando grandes amigos, parceiros de aventuras, e finalmente um casal. Mas o discurso que temos com os dois, não é o de amor à primeira vista, como nas princesas clássicas ou como no envolvimento de Anna com o príncipe Hans.

O discurso de amor romântico que se desenvolve nesse ponto do filme, é tal qual o discurso que encontramos, por exemplo, no filme *A Princesa e o Sapo* (2009). Ou seja, há o discurso de união entre o casal, de aproximação lenta, em

que ambos se ajudam durante a jornada. E é a partir deste companheirismo que eles se apaixonam.

Por mais que interpretemos Anna possuindo características de “princesa em perigo”, durante sua jornada de resgate a irmã, observamos que ela também pode se qualificar como “guerreira”. Expliquemos: apesar de não possuir habilidades de combate, de ser desastrada e ingênua, durante sua aventura é ela quem salva Kristoff do ataque de lobos.

Fazendo um paralelo, com outro filme de princesa, no *A Bela e a Fera* (1992) a jovem ao estar prestes a ser atacada por uma alcateia, é resgatada e protegida pelo príncipe da história, salva por um ato de bravura masculina.

Ou seja, de certo modo há um processo de intericonicidade ocorrendo aqui. Mas há uma pequena e importante alteração discursiva em funcionamento: em *Frozen* a personagem feminina, Anna, está sempre buscando avançar seus limites, e por vezes mostrando ser capaz de realizar atividades que são tidas como “tipicamente masculinas”. Ela salvar o príncipe do ataque de lobos é uma cena bastante significativa para ser ignorada.

Após a jornada da dupla – em que Anna apesar de não ser necessariamente uma mulher de força física, mas é astuta e perseverante –, eles chegam no castelo de gelo da rainha em fuga. E se maravilham com as possibilidades mágicas dos poderes de Elsa, se encantam com a magnitude e beleza do castelo de gelo.

Sempre amorosa, Anna tenta mais uma vez conquistar o afeto da irmã, a pedindo para voltar para casa, e que ponha fim no “inverno eterno” que agora assola o reino de Arendelle. Mas, apesar de estar confiante – após atravessar simbolicamente a “ponte da auto aceitação” –, Elsa mostra que ainda teme que seus poderes machuquem mais alguém, mostrando, assim, que ainda está traumatizada pelos acontecimentos de sua infância.

Na mesma cena, Elsa revela que ali, em seu próprio “mundo”, ela se sente segura, e diz “estou sozinha, mas livre também”.

Num complexo turbilhão de sentimentos, com Anna insistindo para o retorno da rainha à Arendelle, Elsa explode em confusão, lançando cristais mágicos de gelo para todos os lados. Um desses cristais golpeia o coração de Anna, que é resgatada por Kristetoff, que a leva do perigo carregando a princesa em seus braços. E do castelo de Elsa a dupla é expulsa por um monstro de gelo.



Imagem 30: Sequência de *Frozen*

O que nenhuma das irmãs esperava, era que o cristal que acertou Anna consistisse no mesmo feitiço acidental que ocorrera na infância. O coração de Anna agora está enfeitiçado, e ela congelará aos poucos até virar uma estátua de gelo.

Kristoff leva a princesa aos *trolls*, as mesmas criaturas mágicas que a curaram na infância. Mas dessa vez o feitiço foi mais forte, pois atingiu diretamente o coração da jovem, e por isso eles não serão capazes de desfazer a magia. Mas há uma esperança no fim do túnel, neste caso: “somente um ato de amor de verdade, pode aquecer um coração congelado”, diz o líder dos *trolls*.

Com essa frase, o imaginário discursivo de “beijo mágico” é acionado pelos próprios personagens em cena. Logo, o espectador é imbuído a ativar imaginários coletivos de discursos românticos, em que feitiços foram desfeitos através de um beijo de amor verdade, como em: *A Branca de Neve* (1939), *A Bela Adormecida* (1959), *A Bela e a Fera* (1992) e *A Princesa e o Sapo* (2009).

Sabendo do envolvimento amoroso de Anna com o Hans, Kristoff leva a princesa ao encontro do príncipe, imaginado que este ao beijá-la quebrará o feitiço.

Ao sair de Arendelle, Anna deixou Hans cuidando do reino. Ele, por sua vez, buscando manter a paz do reino, também parte em busca da rainha, mas não para a proteger de si mesma e leva-la de volta ao lar, mas para a capturar e a obrigar pôr fim ao “inverno eterno” que assola o reino. Em parte, seu plano funciona. Elsa é capturada e levada presa para os porões de seu castelo de origem.

Kristoff chega ao reino com a princesa Anna bastante fraca em seus braços, ele a entrega para os serviços do castelo, e lhes passa ordem de a levarem até o príncipe Hans. Ao chegar ao príncipe, bastante debilitada, ela lhe conta que um “beijo de amor verdadeiro” poderá salvar seu coração congelado.



Imagem 31: Sequência de *Frozen*

Mas em *Frozen* o príncipe não ama a princesa. O esperado beijo do casal é apresentado em plano *close-up*²⁵, num ambiente escuro iluminado apenas pelas chamas da lareira, ou seja, a composição da cena passa ao espectador a tensão do momento, o clímax do beijo romântico. Mas antes que seus lábios possam se tocar, Hans revela seu plano maléfico, ele pretende assumir o poder do reino de Arendelle se casando com uma das princesas, mas como ninguém consegue chegar perto da reclusa Elsa, foi mais fácil se aproximar da inocente Anna.

Ele segue dizendo que agora seu plano é matar a rainha Elsa, pondo fim ao inverno, e que deixará Anna morrer congelada. E ele assim deterá o poder de Arendelle, uma vez que a própria corte já o tem como a única salvação para o reino congelado. Tal ascensão de poder é demonstrada no ângulo *contra-plongée*²⁶ que mostra Anna fraca ao chão olhando Hans, de baixo para cima, imponente, pois agora ele detém o seu reino (imagem 31 – sequência 03).

Assim, assumindo o reino de Arendelle, Hans manda a guarda real matar Elsa. Mas antes de a levarem da prisão, a jovem consegue fugir, explodindo as paredes da cela com a magnitude de seus poderes mágicos. Mas, nesse processo de fuga, seus poderes entram em total descontrole, e acaba encovando, sem querer, uma intensa nevasca.

²⁵ O plano *Close-up*, ou plano fechado, consiste na câmera muito perto da pessoa ou objeto da cena, possibilitando uma visão detalhada e focada de uma determinada situação.

²⁶ *Contra-Plongée* ou *Contra-Mergulho*, é quando a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima.



Imagem 32: Sequência de *Frozen*

Percebendo a nevasca que assola o reino, Kristoff parte para ajudar sua companheira de aventuras. Anna em um último suspiro de vida, consegue sair do castelo. Caminhando fraca, pois o feitiço já está em estado avançado, ela vê seu amigo a procurando, mas em outra direção ela vê o príncipe Hans próximo de atacar sua irmã com uma espada (imagem 32 – sequência 03).

O jogo de câmeras mostra duas possibilidades de escolha que Anna precisa ter: ir de encontro a Kristoff ou proteger sua irmã. Fiel as suas convicções fraternas, ela corre para impedir que a espada do príncipe acerte a irmã.

E é com esse último ato, que ela solta seu derradeiro suspiro de vida. Lançando-se frente ao golpe, Anna se transforma em estatueta de gelo, impedindo que a irmã seja golpeada.

Antes da tentativa de ataque de Hans, Elsa recebe a notícia que seus poderes congelaram o coração de Anna. Ou seja, lá atrás, na cena da chegada de Anna ao castelo de gelo, a rainha não havia percebido que a irmã havia sido enfeitiçada.

Mas, agora já é tarde demais para ajudar Anna, afinal ela só reencontrou a irmã após esta lhe salvar e virar gelo. Elsa se vê emotiva por ter “matado” aquela que, apesar de toda as barreiras durante a vida, nunca deixou de lhe amar. Afinal Anna nunca desistiu de Elsa. A rainha fica desolada, e pela primeira vez se entrega ao sentimentalismo, e abraça chorando no ombro da irmã em gelo.

Mas será este gesto, o abraço, o responsável por ressignificar o entendimento de “amor verdadeiro” na tradição fílmica de princesas da *Disney*, sendo que tal discurso também foi abordado no filme *Valente* em 2012.

O abraço é o ato de amor capaz de descongelar o coração de Anna, a trazendo de volta vida. Não é o amor romântico, ou o beijo do príncipe encantado, em *Frozen* é o amor familiar capaz de curar feitiços.



Imagem 33: Sequência de *Frozen*

E assim, ao se permitir amar é que Elsa consegue, finalmente, encontrar a chave para controlar seus poderes e descongelar o reino de Arendelle.

Em um ato final, após o degelo, Kristoff avista Hans e parte para um “acerto de contas” com o vilão da história, mas é impedido por Anna. Ela toma a frente da situação e vai até o príncipe e lhe dá um soco na cara (*imagem 33 – sequência 02*). O sentido que podemos ter com tal cena, é o de mulher que reivindica seu espaço de ação. E assim ela mostra que até pode ser desastrada, inocente e sentimental, mas não é fraca, mostrando que é capaz sim de resolver suas desavenças sozinha, sem precisar de uma figura masculina fazendo o trabalho por ela.

Uma das últimas cenas do filme que daremos destaque é o beijo de Anna e Kristoff, ato este que sela a união dos dois como um casal. O que queremos destacar na cena é que o jovem pede permissão para beijar a princesa, e só após ela lhe dar permissão é que o beijo acontece.

O sentido nesta cena tanto pode ser de cordialidade do rapaz, em respeito ao corpo desta mulher. Mas também nos traz o sentido que qualquer ato masculino para com o corpo feminino, precisa do aval ou da permissão da mulher. E isso se caracteriza como um ato discursivo novo na tradição fílmica de princesas da *Disney*.

CONCLUSÃO

A intenção de nossa pesquisa, teve como foco inicial o estudo sobre a construção discursiva no modo de representar o feminino nos filmes de princesas da *Disney*, partindo da observação de um processo que chamamos de “duelo discursivo”.

Na área da Comunicação Social, no Brasil, o tema que estudamos é bem trabalhado em pesquisas à nível de graduação, porém ainda pouco trabalhado à nível de mestrado e doutorado. Resumindo rapidamente, nota-se que a maioria dos estudos, na área, se dedicam em estudar a forma como as princesas da *Disney* acompanharam a ascensão da mulher na sociedade. A exemplo temos as pesquisas de Breder (2013), Vassolero (2013) e Kesting (2017). A defesa que essas autoras fazem, de forma direta e/ou indireta, é que o feminismo de algum modo mudou a forma como essas princesas são trabalhadas nas narrativas fílmicas. Isto é, os primeiros filmes de princesas davam às suas protagonistas um caráter passivo e envolta de princípios patriarcais. E na medida que a “tradição fílmica de princesas da *Disney*” foi se formando, com novos lançamentos em épocas distintas, o tom representativo do feminino foi ganhando ares de empoderamento, com personagem se tornando “guerreiras”, exaltando a força feminina.

Mas trabalhando essa temática no curso de Ciências Sociais, no qual estudamos a crítica ao sistema capitalista, nos inquieta o que motivaria um grandioso conglomerados de mídias mundial e capitalista, como a *Disney*, a seguir pautas ditas feministas, isto é, em apoio a um movimento que põe em risco uma das bases do capitalismo, a organização social patriarcal.

Assim, é com essa virada de pensamento que buscamos avançar a temática sobre as princesas da *Disney*. Dessa forma, um de nossos objetivos foi compreender que fenômeno sociológico fomentou a irrupção da discursividade de uma “princesa guerreira” – uma mulher empoderada, forte e que não precisa de uma figura masculina a protegendo

Como nossa intenção sempre foi debruçarmo-nos sobre o estudo do “discurso”, adotamos como arcabouço teórico-metodológico a escola de Análise do Discurso (AD) de vertente francesa. Estudar o discurso é sempre um desafio árduo, mas também estimulante. Acreditamos que nossa escolha em aplicar o

método da AD em as nossas análises fílmicas, sem dúvidas nos proporcionou uma visão macro de nossa problemática de pesquisa.

Ao aplicar conceitos da AD – interdiscursividade, memória discursiva e intericonicidade, formação discursiva – na análise dos filmes de princesa, percebemos, com mais clareza, as mudanças ocorridas na forma de representar o feminino durante a tradição fílmica. Confirmando que o que chamamos de “duelo discursivo”, diz respeito a presença de duas formações discursivas de princesa, que chamamos de “princesas em perigo” e “princesas guerreiras” - essa última discursividade sendo irrompida durante os anos de 1990, em um momento de efervescência do debate feminista e desenvolvimento dos processos de globalização.

Esse processo “evolutivo” no modo de presentear o feminino, de fato segue a ascensão da mulher na sociedade. Mas não é um processo evolutivo linear ou crescente. O duelo discursivo, também se refere a forma tensional que essas duas formações discursivas passaram a existir dentro da tradição fílmica de princesas. Ou seja, os aspectos e discursos mais conservadores da formação discursiva “princesa em perigo” continuam aparecendo em filmes mais contemporâneos – não exatamente da forma como nasceu, mas como um eco, presente em um imaginário discursivo e visual.

Outra grande percepção que tivemos durante o estudo, foi que o duelo discursivo, ou seja, as duas formações discursivas, dizem respeito a “performances de gênero” – conceito este trabalhado por Judith Butler. Assim, percebemos que as personagens princesas reproduzem formas de “ser mulher”, apresentando maneiras de comportamento e formas de feminilidade.

Logo o que podemos concluir nessas análises, é que os filmes funcionam como “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1987), contribuindo para a diferenciação de gênero e a internalização de papéis de gênero.

Ainda em nossas análises, percebemos que o perfil de “princesa guerreira” possui discursividades que contrariam princípios patriarcais, pois põem o sujeito mulher em espaço de destaque, em ação, mostrando o poder do corpo feminino, além de muitas vezes acabar excluindo a presença ou a necessidade de um representante masculino no protagonismo do filme.

Nesse prisma, ao observarmos a mídia de massa como um meio de educação informal – em que o sujeito espectador dialoga com os bens

mediáticos, e que a mídia pode ser um dos meios de formação social dos sujeitos – é possível defendermos que essas princesas “empoderadas”, passam ao público o ensinamento que o gênero feminino não é fraco. Logo imbuindo ao imaginário coletivo princípios defendidos pelos movimentos feministas.

Ou seja, alguns filmes de princesas da *Disney*, não são “tecnologias de gênero” a serviço somente do conservadorismo, mas também estão a serviço de ideias que buscam desconstruir certas formações sociais retrógradas (partindo de um olhar feminista).

Tendo observado o “caráter performático de gênero” das princesas, construímos quadros de perfis de cada personagem, destrinchando o imagético, os sonhos, os discursos performáticos e os atos heroicos de cada personagem. Acreditamos que esses quadros podem servir para futuras pesquisas, sendo uma base para o estudo da representação do feminino na tradição fílmica.

Em nosso segundo capítulo, sem dúvida um dos pontos mais ricos de nossa pesquisa, buscamos compreender: por que a *Disney* começou a trabalhar a temática “guerreira” em seus filmes de princesas? É contundente deixar claro que esse questionamento poderia nos levar para vários caminhos distintos. Mas nos detemos em estudar o caráter comercial que essa formação discursiva poderia beneficiar a empresa.

Sob este foco, buscamos compreender o porquê da mídia de massa, aos anos de 1990, pareceu ter decidido contribuir com a luta pela liberdade feminina. Mas, com o debate desenvolvido, percebemos que a mídia está longe de ser feminista, pois, está apenas servindo à princípios capitalistas. Ou melhor, aos princípios de caráter neoliberal, que, de modo progressista, permitem a ascensão da vertente feminista neoliberal, pois, está não questiona o *status quo*.

Essa frente do feminismo não favorece todas as mulheres, apenas as “merecedoras”, as “dedicadas”, as com “talento” – muitas vezes mulheres brancas, de classe social bem favorecidas. Esse feminismo serve aos princípios de competitividade, uma das bases da governamentalidade neoliberal, em que o sujeito é empresário de si, responsável pelo seu própria bem-estar social.

É um feminismo que, por exemplo, até pode abrir espaço para a ascensão de algumas mulheres pobres, negras, LGBTQIA+, mas que na verdade representam apenas uma pequena fração da totalidade social. Este é um

feminismo que se utiliza de discursos “empoderadores” para vender produtos, mas, realizando um empoderamento vazio.

Logo, deveríamos chamar o feminismo liberal de feminismo? Vimos que há controvérsias, pois, esta vertente do feminismo também foi responsável por tornar o movimento “mais popular”, “mais palatável” para as massas, podendo inclusive ser “abraçado” pela grande mídia.

Assim, esse debate nos permitiu compreender algumas das bases que estruturam a formação discursiva da categoria “princesa guerreira”. Identificamos que os discursos que estruturam esse perfil de princesa – e suas performances –, se fundamentam tendo em vista a forma como a mídia de massa seguiu à princípios capitalistas neoliberais. Isto é, colaborando com discursos sobre liberdade e força feminina, que de fato são princípios do feminismo, mas que num contexto capitalista neoliberal são utilizados tendo em vista a sustentação do sistema. Uma vez que na fase do capitalismo neoliberal, a força de trabalho feminina é necessária para a sustentação do sistema – mas não de um modo igualitário, pois novas formas de exploração e subordinação são postos ao corpo feminino.

Por outro lado, sabemos por base foucaultiana, que toda forma de poder se dá perante relações de resistência. Frente feministas, como o feminismo interseccional, ou mesmo a própria Teoria *Queer*, formam resistências perante esse feminismo não questionador do sistema, avançando, assim, com novos debates sobre as vivências e os corpos das mulheres.

Logo, não acreditamos que a mudança discursiva na tradição fílmica de princesas da *Disney*, tenha se dado somente por questões capitalistas neoliberais – sem dúvida a governamentalidade desse sistema seja o principal fator da irrupção discursiva dos discursos de “princesas guerreiras”.

Mas as lutas feministas também são importantes fatores para formação discursiva das princesas que: questionam seus papéis de gênero, que não se sujeitam as figuras masculinas, que são independentes, que buscam seus propósitos no mundo, que lutam para conquistar seus sonhos, que possuem habilidades de combate, que são inteligentes, dentre vários outros discursos trabalhados por esses corpos femininos imaginados, corpos que performam variadas formas de “ser mulher”.

Em nosso último capítulo, buscamos fazer rapidamente uma análise de um dos filmes da tradição fílmica de princesa. Escolhemos o longa *Frozen*, lançado em 2013, pois este ao trabalhar com duas princesas em uma mesma obra, nos apresenta uma princesa, Elsa, nitidamente desenvolvida dentro da formação discursiva de “princesa guerreira”. E outra princesa, Anna, que para nossa surpresa, circula sobre às duas formações discursivas de princesas, ou seja, ela tanto possui características de “guerreira” como de uma “princesa em perigo”.

Saber que o duelo discursivo pode ocorrer dentro da narrativa de uma mesma personagem, foi algo surpreendente, mostrando assim quão complexo é o processo de tensão e negociação de sentidos entre discursos advindos de formações distintas.

Esse duelo de discurso, presente em *Frozen*, ainda nos ajuda a compreender como a *Disney* buscou articular duas demandas, em tese distintas, dentro de um mesmo produto cultural.

Podemos defender que a *Disney* permite que demandas de caráter mais feministas sejam desenvolvidas em suas obras, isto é, possibilitando que seus diretores e roteiristas produzam produtos culturais que mostrem a diversidade das formas de “ser mulher”. Aceitando até que mulheres, assumidamente feministas, exponham suas convicções sócio-político-culturais nas obras que produzem. Contudo, há sempre que ter cautela nessa observação, pois nenhum filme de princesas é um “filme feminista”.

Assim, talvez ainda fique em aberto de onde, exatamente, vem esse discurso de “princesa guerreira”. Identificamos que aspectos são advindos de propostas feministas neoliberais, mas os filmes não se constituem obras feministas, pois em nenhum momento o movimento é tratado nas histórias, apenas fica-se subtendido alguns discursos que também estão presentes nos movimentos feministas.

De toda forma, nossa pesquisa foi se transformando e ganhando corpo conforme o processo de estudos, e talvez alguns aprofundamentos poderiam ter sido melhor trabalhados de tivéssemos como efetivamente visionar os caminhos que iríamos trilhar. Da fase de projeto para essa versão final, muitos dos nossos objetivos específicos foram tomando caminhos não premeditados, surpreendendo-nos com as conclusões a que fomos sendo levados.

Mas a proposta de estudar o caráter comercial, sob os aspectos envolvendo “que fenômeno sociológico levou a *Disney* a desenvolver princesas guerreiras”, é sem dúvida o grande fruto de nossa pesquisa. Logo acreditamos sim que nossa pesquisa enriqueceu ainda mais os estudos brasileiros sobre a tradição fílmica de princesas da *Disney*.

E por fim, pensando nas possibilidades de continuidade da pesquisa, a temática “princesas da *Disney*” nos possibilita, ainda, estudar as franquias de produtos de consumo que utilizam as iconografias das personagens. E assim, observar as mensagens que esses produtos carregam ao serem vendidos, analisando como o desenho das personagens é trabalhado nos produtos em comparação as obras fílmicas. Isto é, observar se a mensagem de empoderamento feminino é levada, também, para os produtos licenciados.

As possibilidades de estudo são múltiplas, aliás estudar um produto cultural sempre dá abertura para diversas investidas de análise. Logo analisar uma tradição de filmes, que foi responsável por influenciar a atual compreensão do que são “contos de fadas”, e que trazem em plano de fundo discursos sobre gênero, sem dúvida dá abertura para os mais diversos debates.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W.; DE ALMEIDA, Jorge Miranda. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento** - Fragmentos filosóficos. 1947

ADORNO, Theodor W.; **Indústria cultural**. Editora Unesp, 2020.

ALMEIDA, Raija Maria Vanderlei de. **O mito Pocahontas na Disney Renaissance**: das narrativas de um mito fundador aos dilemas identitários dos Estados Unidos na década de 1990. Tese de Doutorado. São Paulo, 2020.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. Boitempo Editorial, 2019.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered**: Popular feminism and popular misogyny. Duke University Press, 2018.

BARRETO, Helena Martins do Rego. **Comunicação e contra-hegemonia**: a produção comunicativa como estratégia política do MST. 2012.

BATISTA, Alcieono Remígio. NERY, Luciana Fernandes. Intericonicidade e interdiscursividade nas charges: um olhar sobre os discursos implícitos. In.: **SINALGE - IV Simpósio Nacional de Linguagens e gêneros textuais**. 2017

BEDIA, Rosa Cobo. **Aproximações à teoria crítica feminista**. Boletim do Programa de Formação Nº 1 – ano 1. 2014

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Editora Paz e Terra, 2002

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. In: Introdução à análise do discurso. 2006.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Enunciação e construção do sentido**. Comunicação e análise do discurso. São Paulo: Contexto, p. 19-43, 2012.

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados**: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney. 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Editora José Olympio, 2018.

CARVALHO, Ana Elisa Alves de. **Personagens femininas em animações dos Estúdios Disney**: transformações de perfis em mulheres complexas. 2014.

CAZARIN, Ercília Ana; DOS SANTOS RASIA, Gesualda. **As noções de acontecimento enunciativo e de acontecimento discursivo**: um olhar sobre o discurso político. Letras, n. 48, p. 193-210, 2014.

CEZAR, JOÃO MARCELO DE O. **O “anormal” de Foucault e os “corpos que (não) importam” de Butler**: um debate a respeito das violências cometidas contra os sujeitos que estão fora das normas. 2018

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo, Contexto, 2006.

CÓL, Rafael Marcurio da et al. **ANÁLISE DO DISCURSO FÍLMICO PELA LENTE FOUCAULTIANA**: uma arqueogenealogia da homossexualidade em filmes do cinema brasileiro. 2018. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/linguistica_lingua_portuguesa/4522.pdf Acessado em: 08/11/2021

COURTINE, **Jean-Jacques**. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Editora Vozes Limitada, 2013.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. **Indústria Cultura**: Ideologia, consumo e semiformação. 2009

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. Boitempo editorial, 2017. Disponível em: <https://bityli.com/Lon7X> Acessado em: 21/07/2021

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Nova Fronteira, 1949.

DE LAURETIS, Tereza. “The technology of gender”. In: LAURETIS, T. de. **Technologies of gender**. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p.1-30

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. **Perspectivas da análise do (in) visível**: a arquitetura discursiva do não verbal. RUA, v. 24, n. 1, p. 17-35, 2018.

DIAS, Edmundo Fernandes. Hegemonia: racionalidade que se faz história. In. **O outro Gramsci**, Edmundo Fernandes Dias, et. al. Editora Xamã, 1996.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos Estudos Culturais** – Um versão latino-americana. Ed. On-line, Autêntica, 2010.

FALUDI, Susan. **Backlash**: o contra ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Rocco, 2001.

FEMENÍAS, María Luisa. **A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir**. Sapere Aude, v. 3, n. 6, p. 310-339, 2012.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. Edição revista e ampliada, CLARALUZ, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Desfazendo o gênero**: a teoria queer de Judith Butler. Revista Criação & Crítica, n. 20, p. 40-55, 2018.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. **Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler**: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação, v. 19, n. 1, p. 51-61, 2017.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo, Graal. Cap. 1 Verdade e poder (p.1-14), 2008.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo, Graal, 2005.

FRASER, Nancy. **Fortunas del feminismo**. Socialist Review, v. 96, p. 7-28, 2015.

_____. **Com o feminismo tornou a empregada do capitalismo - e como resgatá-lo**. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/noticia/como-o-feminismo-se-tornou-empregada-do-capitalismo-e-como-resgata-lo> Acessado em: 02/09/2021. 2017.

_____. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. Editora Autonomia Literária. 2021.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Performances e problemas de gênero, Judith Butler**. Revista Gênero, v. 18, n. 2, 2018.

GABLER, Neal. **Walt Disney**: o triunfo da imaginação americana. Editora Novo Século, 2016.

GIRELLI, Luciana Silvestre. **A lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da obra de Fredric Jameson**. 2015.

GIROUX, Henry A. A Disneyzação da Cultura Infantil. In SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio. **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis, RJ, Vozes, 1995b.

_____. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. In. SILVA, Tomaz Tadeu da. **Alienígenas na sala de aula**, Petrópolis, pp. 132-158.

GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e Recepção**: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. 2004, 1995.

GONÇALVES, Renata. **O feminismo marxista de Heleieth Saffioti**. Lutas Sociais, n. 27, p. 119-131, 2011.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere (Vol. 3). **Maquiavel, notas sobre o Estado e a política**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 2002.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso**: diálogos e duelos. São Carlos, Claraluz, 2004.

_____. **Análise do discurso e mídia**: a (re)produção de identidades. Comunicação mídia e consumo, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2007.

HAINS, Rebecca C. Inventing the teenage girl: the construction of female identity in Nickelodeon's My Life as a Teenage Robot. **Popular Communication**, v. 5, n. 3, p. 191-213, 2007.

_____. Power feminism, mediated: Girl power and the commercial politics of change. **Women's Studies in Communication**, v. 32, n. 1, p. 89-113, 2009.

_____. **Growing up with girl power**: Girlhood on screen and in everyday life. New York: Peter Lang, 2012.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HAMLIN, Cynthia. PETERS, Gabriel. **Consumindo como uma garota**: subjetivação e empoderamento na publicidade voltada para mulheres. Lua Nova, São Paulo, 2018, pp 167-202. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n103/1807-0175-ln-103-167.pdf> acessado em: 14/01/2021

HERNÁNDEZ, José Gpe Vargas. **Liberalismo, neoliberalismo y postneoliberalismo**. 2007.

KESTERING, Virginia Therezinha. **Da princesa em perigo ao príncipe descartado**: o amor romântico nos filmes de princesa da Disney. 2017.

LEAL, Antônio. **Gramsci**. 2019 Disponível em: <https://www.academia.edu/29681255/GRAMSCI> Acessado em: 17/05/2021

LUCCHESI, Flávia. **A fúria das garotas punks**. verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol., n. 24, 2013.

MACHADO, Maria das Dores Campos. **O discurso cristão sobre a “ideologia de gênero”**. Revista Estudos Feministas, 26 (2), 2018.

MARQUES, Victor. O velho está morrendo e o novo sempre vem. In.: FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. Editora Autonomia Literária. 2021

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

_____. **Dos meios às mediações**: introduções. Matrizes, v. 12, n. 1, p. 9-31, 2018.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **O manifesto do partido comunista**. 1ª Edição EDITORA EXPRESSÃO POPULAR SÃO PAULO, 2008.

MEDEIROS, Fernanda Luíza Silva De. Feminismo e neoliberalismo na contemporaneidade: uma “nova razão” para o movimento de liberação das mulheres?. **Teoria & Pesquisa**: Revista de Ciência Política, v. 26, n. 3, 2017.

MELO JÚNIOR, A. A. **Representatividade feminina nos filmes de princesas Disney**: análise discursiva das narrativas sobre a mulher. Monografia, 2016.

MILANEZ, Nilton. **Discurso e imagem em movimentos**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. 2011.

_____. **Intericonicidade**: funcionamento discursivo da memória das imagens. Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 35, n. 4, p. 345-355, 2013.

_____. **Audiovisualidades**: elaborar com Foucault. EDUEL, 2019.

_____. Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento. In: **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. Organizadores: Carlos Piovezani, Luzmara Curcino, Vanice Sargentino. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p. 125-143

MONTEIRO, Clara; ZANELLO, Valeska. **Tecnologias de gênero e dispositivo amoroso nos filmes de animação da Disney**. 2014.

NETO, Gabriel Pereira Paes. **Estado e hegemonia**: neoliberalismo e políticas educacionais no Brasil. In: VII JEDCG, 2016. Disponível em: <http://www.ggramsci.faced.ufc.br/wp-content/uploads/2017/06/ESTADO-E-HEGEMONIA-NEOLIBERALISMO-E-POL%C3%8DTICAS-EDUCACIONAIS-NO-BRASIL.pdf> Acessado em: 03/08/2021

NUNES, Maíra Fernandes Martins. **Da Invenção à inversão do autor**: copyleft, all rights reversed. 2010. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/100083/nunes_mfm_dr_arafc1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 06/10/2016

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. Pontes, 2020.

PETRONE, Talíria. Prefácio. In.: ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. Boitempo Editorial, 2019.

PINAFI, T. et al. **Tecnologias de gênero e as lógicas de aprisionamento**. Bagoas,(6), 267-282. 2011.

RONSINI, Veneza M.; SILVA, Renata; WOTTRICH, Laura. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero no Estudo de Recepção da Telenovela.** In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação (Nacional)- Comunicação, educação e cultura na era digital. Curitiba/PR. 2009.

ROSA, Tiago Barros. **O poder em Bourdieu e Foucault:** considerações sobre o poder simbólico e o poder disciplinar. Rev. Sem Aspas, Araraquara, v.6, n.1, p. 3-12, jan./jun. 2017. e-ISSN 2358-4238. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/53869571/o-poder-em-bourdieu-e-foucault-6263039-1-20180919-1804> Acesso em: 11/03/2021

ROTTENBERG, Catherine. **The rise of neoliberal feminism.** Oxford University Press 2018.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura pop.** 2015.

SAFFIOTI, Helelieth. **A mulher na sociedade de classes.** Editora Expressão Popular. 2013

SANTOS, Janaina de Jesus. **Produções discursivas do horror:** materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão. 2014.

SANTOS, Rochelle Cristina dos et al. **Lute como uma garota:** os feminismos e a campanha de Femvertising #LikeAGirl. 2018.

SANTOS, Fernanda L. de Oliveira; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **Porque o calor do afago dos braços teus traz-me de volta: o revisionismo dos contos de fadas na narrativa fílmica Frozen.** Boletín Galego de Literatura, n. 51, 2017.

SARRETA, CRL. **Algumas reflexões do poder simbólico em relação ao consumo na globalização.** Perspectiva, v. 36, n. 134, 2012.

SAVIETTO, Daniela. **Mulheres e Mídia Global:** Uma análise internacional da perspectiva das mulheres sobre suas representações midiáticas. Universidade de Coimbra, 2015.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Indústria cultural:** Bourdieu e a teoria clássica. Comunicação & Educação, n. 22, p. 26-36, 2001.

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

SOARES, Donizete. **Educomunicação:** o que é isto. Instituto Gens de Educação e Cultura. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://xa.yimg.com/kq/groups/28045063/2047266361/name/educomunicacao_o_que_e_isto.pdf> Acesso em: 30/08/2016

SOARES, Ismar de Oliveira. **Educomunicação e Educação Midiática: vertentes históricas de aproximação entre comunicação e educação.** Comunicação & Educação, 2014, 19.2: pp. 15-26.

SOARES, Thiago. **Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop.** Logos, v. 2, n. 24, 2014.

_____. Percursos para estudos sobre música pop In. **Cultura pop.** 2015.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação.** Rua, v. 7, n. 1, p. 65-94, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36795/21370> Acesso em: 08/09/2021

_____. **Discurso e Imagem, perspectivas de análise não verbal.** 2º Colóquio Lationamericano de Analistas Del Discurso. Bueno Aires. 1997 Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741/21317> Acesso em: 08/09/2021

VALENTE, Márcio Bruno Barra; SORDI, Bárbara Araújo; LIMA, Maria Lúcia Chaves. **Performances ou ideologia de gênero?** Uma aproximação ao pensamento de Judith Butler. Barbarói, v. 1, n. 51, p. 1-20, 2018.

VASSOLERO, Ana Luísa Chinatto. **Cinema como ferramenta para a discussão sobre gêneros em sala de aula.** Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo – BR, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/121677>> Acesso em: 08/08/2016

VICENT, Maria Medina. **Os desafios do feminismo no mundo neoliberal.** Revista Estudos Feministas, v. 28, 2020.

VINTGES, Karen. **Feminismo versus neoliberalismo - práticas de liberdade das mulheres numa perspectiva mundial.** Cadernos Pagu, 2020.

WALTERS, Margaret. **Feminism: A very short introduction.** Oxford University Press, 2005.

WARMLING, Diego Luiz. **Butler leitora de Beauvoir: o gênero como ato performativo.** Griot: Revista de Filosofia, v. 20, n. 3, p. 16-38, 2020.

WOLF, Naomi. **Fogo com fogo** (Tradução de Waldeia Barcelos). São Paulo: Rocco, 1996.

ZEISLER, Andi. **We were feminists once: From riot grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement.** Public Affairs, 2016.

ZIPES, Jack. **Breaking the Disney spell.** From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture, p. 21-42, 1995.

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.

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 Animation Studios, 2009. 97 min, cor.

Aladdin. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Animation Studios, 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 Animation Studios, 2010. 100 min, cor.

Frozen – Uma Aventura Congelante (*Frozen*). Direção: Chris Buck e Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecho. Walt Disney Animation Studios, 2013. 120 min, cor.

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

Moana - Um Mar de Aventuras. Direção: Ron Clements; John Musker. Produção: Osnat Shurer. Walt Disney Animation Studios, 2016. 107 min, cor.

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

Raya e o Último Dragão. Direção: Don Hall; Carlos López Estrada. Produção: Osnat Shurer; Peter Del Vecho. Walt Disney Animation Studios, 2021. 107 min, cor.

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