



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo

***Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de *princesa* da
Disney***

Ivana Carolina Santos da Silva

Brasília
2016

IVANA CAROLINA SANTOS DA SILVA

***Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de *princesa* da
Disney***

Projeto final apresentado no Curso de Graduação em Jornalismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Pedro
Russi

Nome: Ivana Carolina Santos da Silva

Título: *Sororidade* e rivalidade feminina nos filmes de *princesa* da Disney

Projeto final apresentado no Curso de Graduação em Jornalismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social.

Banca Examinadora

.....
Professor Dr. Pedro Russi
Orientador

.....
Professora Dra. Dione Oliveira Moura
Examinadora

.....
Professora Dra. Priscila Borges
Examinadora

.....
Professora Ma. Érika Bauer
Suplente

Brasília, dezembro de 2016.

Dedico este trabalho a todas as mulheres: que nós possamos juntas com *sororidade* enfrentar a dominação masculina.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só possível graças a Deus e a minha mãe, que foi a primeira feminista que conheci na vida. E também a minha irmã que confiou e ajudou-me na construção dessa pesquisa. Agradeço a toda a minha família pelo incentivo e paciência.

Às amigas e aos amigos que acreditaram sempre que tudo isso seria possível, mesmo antes de mim. Foi muito importante esse fortalecimento e apoio durante toda a minha graduação. Obrigada também pela paciência e esperança.

Agradeço também às professoras e aos professores que passaram na minha vida e que me mostraram que a Comunicação Social é um universo mágico e que pode ser uma arma de enfrentamento contra as desigualdades e opressões.

Foram onze semestres de graduação de muito aprendizado, o sentimento que fica é apenas de gratidão.

Agradeço também a este trabalho que proporcionou muito aprendizado e empoderamento.

As conexões entre as mulheres são as mais temíveis, as mais problemáticas e as forças mais potencialmente transformadoras no planeta.

(Adrienne Rich, 1979, p.279)

RESUMO

A pesquisa consiste na análise da relação entre as mulheres nos filmes de *princesas* da *Walt Disney Studios* e também da forma como elas são ali representadas. As produções analisadas foram: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), *Pocahontas* (1995), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Valente* (2012) e *Frozen* (2013). O método empregado no trabalho foi a análise de discurso, porque a pesquisadora considera que o discurso utilizado nessas produções são as maiores evidências de violência contra as mulheres. A perspectiva da pesquisa é feminista e, por isso, foram utilizadas teorias para abordar os Estudos Feministas, além de autores sobre cinema, identidade e estereótipo. O trabalho mostra como as personagens lidam umas com as outras à luz do conceito de *sororidade*, que é pacto de irmandade feminina para o fortalecimento, união, amizade e empoderamento das mulheres, ou seja, atitude que auxilia na luta contra a dominação masculina.

Palavras-chave: Disney; *Sororidade*; Femininismo; Princesa; Discurso; Empoderamento.

ABSTRACT

The research consists of analyzing the relationship between women in Walt Disney Studios' *princess* films and also the way they are represented there. The productions analyzed were: Snow White and the Seven Dwarfs (1937), Cinderella (1950), The Sleeping Beauty (1959), The Little Mermaid (1989), Pocahontas (1995), The Princess and the Frog (2009), Tangled (2010), Brave (2012) and Frozen (2013). The method employed in this study was discourse analysis, because the researcher considers that the discourse used in these productions are the greatest evidence of violence against women. The perspective of the research is feminist and, therefore, theories were used to approach the Feminist Studies, as well as authors about cinema, identity and stereotype. This research intends to show how the characters deal with each other in the light of the concept of sorority, which is a pact of female sisterhood for the strengthening, union, friendship and empowerment of women, that is, an attitude that assists in the struggle against male domination.

Keywords: Disney; Sorority; Feminist; Princess; Discourse; Empowerment.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: “Teste Bechdel” proposto em uma tirinha produzida em 1985 por Alison Bechdel. Fonte: <https://tribecafilm.com/stories/10-films-that-passed-the-bechdel-test-2013>. Acesso em 20 de maio de 2016.

Figura 2: A madrasta de Branca de Neve prepara a porção mágica. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 3: A madrasta da princesa com disfarce e maçã envenenada. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 4: A madrasta e Branca de Neve, primeiro diálogo do filme. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 5: Branca de Neve desmaia após morder a maçã envenenada. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 6: Morte da madrasta. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 7: A disputa entre Drizella e Anastácia. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 8: Cinderela com o vestido rasgado pelas irmãs. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 9: A Fada Madrinha consola Cinderela. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 10: Cinderela presa pela madrasta. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 11: O sapato de cristal quebra antes que Cinderela possa experimentar. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 12: Aurora recebe surpresa de aniversário. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 13: Fadas madrinhas cuidam de Aurora. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 14: Morte de Malévola. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 15: Ariel desaparece e as irmãs se assustam. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 16: Úrsula se maquia enquanto Ariel observa. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 17: A bruxa do mar faz o feitiço para Ariel se tornar humana. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 18: Úrsula com disfarce. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 19: A bruxa do mar prende a sereia. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 20: Pocahontas e Nakoma brincam no rio. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 21: Pocahontas impede que a amiga grite. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 22: Cumplicidade entre Pocahontas e Nakoma. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 23: Tiana e Charlotte ouvindo conto de fadas. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 24: Charlotte paga Tiana para trabalhar na festa. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 25: Vendedores e Tiana conversam sobre o local do restaurante. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 26: Tiana usa vestido de princesa de Charlotte. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 27: Mama Odie e os sapos. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 28: Charlotte beija o sapo. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 29: A bruxa penteia o cabelo mágico de Rapunzel. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 30: Rapunzel pede para ver as luzes, mas a bruxa não permite. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 31: Rapunzel briga com a bruxa. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 32: A bruxa prende Rapunzel. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 33: Flynn Rider corta o cabelo de Rapunzel. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 34: A briga entre Merida e a mãe. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 35: Merida com vestido apertado que a mãe a obriga usar. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 36: O conflito de ideias entre Merida e Elinor. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 37: A mãe de Merida retira o arco dela na briga. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 38: Merida e a bruxa preparam o feitiço. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 39: Merida e a mãe, a qual está transformada em urso. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 40: A mãe ataca a filha. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 41: A reconciliação entre mãe e filha. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 42: Elsa tenta reanimar a irmã. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 43: Conversa entre Anna e Elsa. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 44: Anna e Elsa discutem. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 45: Anna tenta convencer a irmã a voltar. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 46: Anna impede que o príncipe mate Elsa. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 47: A cumplicidade e irmandade entre as irmãs. Fonte: imagem retirada do filme.

Figura 48: Cronologia do cinema de animação. Fonte: Cinema de Animação – Guia de Referências.

Figura 49: As princesas da Disney, da esquerda para a direita: Rapunzel, Mulan, Pocahontas, Elsa, Ana, Aurora, Cinderela, Merida, Tiana, Bela, Ariel, Jasmine e Branca de Neve. Fonte: <http://www.princessmovies.tv/disney-princess/list-of-all-disney-princess-movies.html>. Acesso em 28 de outubro de 2016.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
2. Etapas da pesquisa e referencial teórico-metodológico.....	16
3. A construção do cinema como discurso	20
3.1 O surgimento do cinema de animação	20
3.2 O nascimento da linguagem cinematográfica	27
3.3 Representações, identidades e estereótipos no discurso cinematográfico	31
3.4 A crítica feminista do cinema.....	33
4. Os feminismos como resistência contra a violência da dominação masculina.....	37
4.1 As correntes dos feminismos	38
4.2 Os desafios atuais para os feminismos.....	42
4.3 A violência simbólica contra as mulheres	43
4.4 <i>Sororidade</i> : a irmandade entre as mulheres	47
4.5 Amizade e não utopia: a crítica a <i>sororidade</i>	50
5. A influência de Walt Disney e dos contos de fadas nas produções do cinema de animação.....	53
5.1 A relevância de Walt Disney e sua empresa.....	53
5.2 As transposições dos contos de fadas para o cinema de animação	56
6. Análise das relações femininas nas narrativas de <i>princesas</i>.....	60
6.1 Análise das princesas clássicas (1937 – 1959).....	60
6.1.1 <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	61
6.1.2 <i>Cinderela</i>	68
6.1.3 <i>A Bela Adormecida</i>	74
6.2 Análise das princesas rebeldes (1989 – 1998).....	78
6.2.1 <i>A pequena sereia</i>	79
6.2.2 <i>Pocahontas</i>	85
6.3 Análise das princesas contemporâneas (2009 – hoje).....	91
6.3.1 <i>A Princesa e o Sapo</i>	92
6.3.2 <i>Enrolados</i>	97
6.3.3 <i>Valente</i>	102
6.3.4 <i>Frozen</i>	108
7. Considerações finais.....	115
8. Referências Bibliográficas.....	119
9. Filmografia.....	125
10. Anexos.....	126

1. Introdução

As mulheres sofrem diariamente com a dominação masculina e os mecanismos que ela gera. Dentre esses, está a ideia de que a mulher não pode possuir e nem consegue ter uma relação de afetividade, empatia e amizade com outra mulher, a chamada *sororidade*. A partir do momento que se entende que esse mito foi criado para distanciar a mulher, surge esta pesquisa.

Entender o porquê desse mito e quais as saídas para ele foram os elementos motivadores e construtores desse estudo. Além disso, foi necessário analisar quais as instituições que produzem esse discurso de que mulher não pode ter e ser amiga de outra. Trazer essa abordagem da *sororidade* como algo possível para as mulheres ou questionar a relação entre as mulheres é uma forma de reconstruir o discurso da dominação masculina nos corpos das mulheres.

Isolar a mulher é um modo mais fácil para que ela não possa se empoderar e enfrentar a dominação masculina que a subjugava de todas as formas. Além disso, é da dominação masculina fazer com as vítimas possam colaborar para que o sistema continue vigente, por isso, quando a mulher exerce violência contra outra está violentando também a si mesma.

Dessa forma, a pesquisa consiste na análise da relação entre as mulheres nos filmes de princesas do *Walt Disney Studios* e também da forma como elas são representadas nessas produções. Atualmente as princesas são formadas por: Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida e as irmãs Elsa e Anna. Cada uma faz parte de um filme e, com exceção de Jasmine, são as protagonistas da narrativa, ou seja, a trama da estória se desenvolve a partir delas.

A escolha pelas princesas dos Estúdios Disney se deve à importância e relevância dessa empresa no cinema de animação. Ela foi responsável pela primeira produção e exibição de um longa-metragem de animação baseado em um conto de fadas com uma princesa, que é Branca de Neve. A influência desse estúdio a partir de então só cresceu. Assim, pode-se afirmar que é uma empresa midiática de autoridade e credibilidade na (re) criação de estereótipos, agindo assim no imaginário coletivo das representações sociais.

Somente no primeiro trimestre deste ano, a Disney registrou um aumento de 19% no lucro, com crescimento de seus produtos de consumo, parques temáticos e estúdios de cinema, segundo reportagem do jornal O Globo. Ou seja, mesmo diante de uma crise econômica mundial, a empresa consegue obter aumento no lucro, demonstrando a força econômica que esse empreendimento voltado para o entretenimento detém.

A partir da decisão em analisar as princesas da Disney, o trabalho buscou relacionar e mostrar como as personagens se relacionam à luz do conceito de *sororidade*. Antes de tudo, a pesquisa não se propõe a demonizar a Disney, ou mesmo dizer que as crianças não devem assistir a essas produções, mas tem o objetivo de analisar e mostrar como a rivalidade entre as mulheres foi construída e exposta nesses filmes, ou seja, o objetivo é evidenciar o discurso dessas produções, como e porquê isso se constitui em uma violência contra as mulheres, já que rivalizá-las é uma forma de manter e realimentar a dominação masculina que oprime e violenta as mulheres. E, principalmente, como um fator que inibe o empoderamento feminino.

O estudo deseja também mostrar que podem e devem ser feitas alterações nas produções para que assim se consiga trazer variedade de opções e visão de mundo às crianças, principalmente, às meninas. Ou seja, mostrar que é possível e necessário criar produções em que mulheres podem ser amigas ou há outros tipos de relações entre as mulheres além da rivalidade. Nesse sentido, pode-se viabilizar uma resistência contra a opressão das mulheres feita por elas mesmas por serem inimigas.

O trabalho justifica-se porque as mulheres continuam até hoje sofrendo cotidianamente com a violência simbólica e física por meio da sociedade machista ainda vigente. Mostrar como que esse discurso é representado nos filmes de princesas é uma forma de questionar não só as produções, mas também as relações de poder que fazem a mulher submissa e que considera a amizade entre o feminino uma falácia. Porque uma das vertentes da dominação masculina e de sua violência simbólica encontra-se na ideia de que as mulheres são rivais, sendo uma inimiga da outra, com isso, as mulheres brigam entre si afastando o verdadeiro inimigo que é a dominação masculina e suas consequências.

As produções Disney, ao retratar a inimizade feminina e não questionar isso, acabam perpetuando esse mito de que mulher não pode ter amiga. Dessa forma, mostrar e analisar como que isso é feito é a proposta da pesquisa além de tentar traçar outras possibilidades para as relações femininas. Evidenciar como os filmes da *Walt Disney Studios* retratam e constroem esse pensamento é necessário para confrontar, enfrentar e mudar essa visão de mundo, assim poderá ser desconstruído esse discurso criado por uma sociedade machista que considera apenas o homem como sujeito.

No primeiro capítulo, é analisado o cinema como discurso, ou seja, como foi a construção do cinema, trazendo a historicidade desse meio para contextualizar e evidenciar que o cinema é uma construção social com vários agentes envolvidos. Depois foi abordado como o cinema, que é uma arte da representação, elabora e reforça estereótipos, fazendo uma violência contra as mulheres. Por fim, para combater essa violência é discutido sobre as teorias feministas do cinema.

No segundo capítulo, consta como foi o surgimento dos Estudos Feministas como combate a dominação masculina. Nele são abordadas as diferentes correntes do feminismo e os desafios para esse movimento social. Além disso, há uma conceitualização da violência simbólica contra as mulheres e como a *sororidade* tem papel importante nesse enfrentamento. Esse capítulo apresenta os questionamentos e críticas a *sororidade*.

O terceiro capítulo resgata da importância de Walt Disney e a sua empresa. Nele também é abordado como o conto de fadas influenciou nas narrativas de *princesa* da *Walt Disney Studios*.

Por fim, a junção de todos esses elementos teóricos contribuiu para que a análise fosse produzida. O quarto capítulo é a análise das produções escolhidas *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A pequena sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Alladin* (1992); *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Valente* (2012) e *Frozen* (2013). Nesse capítulo consta a reflexão sobre como a relação entre as mulheres é representada nesses filmes.

2. Etapas da pesquisa e referencial teórico-metodológico

A primeira etapa da pesquisa consistiu na pesquisa bibliográfica, por meio dela foram sendo construídas as informações teóricas para dar início ao estudo. A revisão da literatura e teoria foi feita no início e no andamento do processo de pesquisa, pois “a revisão da literatura acompanha o trabalho acadêmico desde a sua concepção até a sua conclusão” (STUMPF, 2005, p.54). Com isso, podem ser atualizadas, revisadas, aprimoradas e respondidas as questões encontradas ao longo do estudo.

Foi necessário também estudar o cinema e suas teorias, entender como a linguagem cinematográfica foi criada e desenvolvida. Assim compreender como ela é utilizada para afetar o imaginário das pessoas e qual a forma que as minorias, focando nas mulheres, são representadas. Nesse contexto, trazer o histórico da criação do cinema, logo também, do cinema de animação foi importante para localizar e contextualizar o objeto de análise, ou seja, as produções cinematográficas de princesas da *Walt Disney Studios*.

A pesquisa considerou o cinema e a sua linguagem como discurso. Porque, “optar pela análise de um filme para compreender parte dos arranjos sociais não é uma escolha aleatória, mas baseia-se na convicção de que as mídias participam da formação das identidades, contemporâneas, graças à característica pedagogizante que possuem” (MACHADO, 2014, p.372).

Depois de entender o cinema como discurso e instituição que representa a sociedade e como ele foi evoluindo, a pesquisa seguiu para a contextualização e crítica dos Estudos Feministas para conceitualizar quais as demandas das mulheres, assim, foi possível ter arcabouço teórico, portanto, analítico para questionar as representações que são feitas das mulheres no cinema.

Nessa parte explicam-se os conceitos de empoderamento e *sororidade*. Além de se discutir sobre a violência simbólica contra as mulheres. Sendo assim, essa monografia se caracteriza como um estudo com perspectiva feminista. Segundo a antropóloga Débora Diniz,

uma pesquisa feminista, parte do acaso da matéria, reconhece a sexagem como um gesto inaugural do regime político do gênero, investiga a moral patriarcal na vida e sobrevivência das mulheres,

desconfia das instituições que movem a governança das mulheres no asilo, na esquina, no convento ou na prisão. E não esquece que é da potência da existência, do testemunho que nos realiza e que desafia a matriz de inteligibilidade do gênero, que se anima a ética feminista (DINIZ, 2014, p.19).

Além disso, desde o rompimento com a objetividade e neutralidade da ciência moderna causada pelo Feminismo Radical, a partir da década de 1970, é importante lembrar que a validade e a legitimidade da pesquisa feminista não repousariam sobre sua objetividade ou neutralidade de seus métodos, mas sim sobre o reconhecimento pela pesquisadora ou pesquisador de sua posição e da capacidade de reconhecer as dimensões hierarquizadas e institucionalizadas das relações de sexo. Trata-se, neste caso, de propor modelos de análise que integrem as mulheres como categoria sociológica e de enfatizar seu ponto de vista e de seu mundo cotidiano, deixando de lado a representação truncada da sociedade e das relações sociais reproduzidas pelas ciências sociais (DESCARRIES, 2000, p.19).

O termo *sororidade* será amplamente discutido no quarto capítulo da pesquisa, porque é um conceito primordial para se entender qual é a visão do feminismo para enfrentar a ideia de que as mulheres são inimigas. Segundo os estudos desta pesquisa, a aplicação desse conceito auxilia na luta contra o machismo e o patriarcado, assim, consegue ir contra e combater a dominação masculina. Com isso, as mulheres podem conquistar espaços e, assim, serem representadas de maneira liberta com pluralidade de opções.

Foi importante também entender o papel do *Walt Disney Studios* nesse processo de representação feminina e de que maneira os contos de fadas podem ser tão fortes na construção de identidade feminina. Principalmente por se tratar de filmes dedicados ao público infantil, que ainda está em fase de formação e identidade social. Visto que “a identidade é, antes de tudo, resultado de um processo histórico-cultural” (CARNEIRO, 1994, p.187). E, também, “está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2006, p.71).

Após esse processo, foi realizada a união entre os conceitos a fim de mostrar como essas representações das produções da *Walt Disney Studios* são uma violência

contra as mulheres na medida em que reforçam a opressão causada pela dominação masculina, parte que será amplamente debatida no capítulo com as análises dos filmes.

É importante destacar que analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação a produção, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.12).

As *princesas* de *Walt Disney Studios* são representadas por 12 produções: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A pequena sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Alladin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Valente* (2012) e *Frozen* (2013). No entanto, para a análise a pesquisa decidiu excluir: *A Bela e a Fera*, *Alladin* e *Mulan*.

A primeira, *A Bela e a Fera*, porque não há nenhuma relação entre mulher, porque a única personagem feminina é Bela. A segunda, Jasmine de *Alladin*, não será analisada, porque a princesa não é protagonista da trama, mas sim um homem: Alladin. Além disso, ela não se relaciona com outra mulher que influencie diretamente a trama da produção. A terceira, *Mulan*, apesar de apresentar uma relação entre as mulheres, não traz nenhuma mudança para a narrativa e também a princesa passa a maior parte da produção travestida de homem, porque somente assim ela é legitimada.

A partir do momento que selecionamos os filmes que seriam objetos de análise, seguiu-se para a decupagem das produções, que seria a transcrição dos diálogos entre as personagens. Depois foi retirado as figuras para observar e analisar qual era o discurso empregado em cada trama. O método empregado de investigação foi a análise de narrativa, porque pode-se entender “a narrativa como uma prática social constitutiva da realidade e (ii) enquadrar esse tipo de análise como uma forma de se fazer análise do discurso” (BASTOS; BIAR, 2015, p.121).

Foi necessário entender também o que é discurso, porque a pesquisadora, como dito anteriormente, considera que o discurso utilizado nessas produções são as maiores evidências de violência contra as mulheres. É necessário destacar que, de acordo com Foucault,

a análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante (FOUCAULT, 2004, p.70).

Para Orlandi, a análise do discurso percebe a linguagem como mediação “entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 2001, p. 15). Assim, “visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no rela do sentido” (Idem, p.26).

A teórica destaca também que cada análise se difere da outra, porque ela é diretamente afetada a partir de cada estudo, objeto, dispositivo teórico, analítico e conceito do analista, “e isso tem resultados cruciais na descrição dos materiais. Um mesmo analista, aliás, formulando uma questão diferente, também poderia mobilizar conceitos diversos, fazendo distintos recortes conceituais” (ORLANDI, 2001, p. 27).

Além disso, a análise do discurso “explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca” (Idem, p. 43), visto que o discurso é uma criação e faz parte de uma ideologia que se deseja implementar. Porque,

as formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele (ORLANDI, 2001, p. 43)

Assim, por meio da análise do discurso, é possível perceber como essas produções representam a relação entre as mulheres, ou seja, como é representado o discurso da rivalidade feminina ou o discurso da *sororidade* nos filmes escolhidos para análise.

3. A construção do cinema como discurso e representação das identidades

O cinema, além de ser uma das sete artes, é uma enorme indústria de criação de representação social e como conceituaram Theodor W. Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* (1985), o cinema é uma indústria cultural que produz para alienar a massa.

Para se tornar essa indústria cultural e ter papel fundamental na sociedade, foram necessários longos anos para o desenvolvimento de tecnologias próprias para fazer a imagem se movimentar. É importante lembrar que a primeira intenção ao criar o movimento imagético foi para fins científicos, somente a partir disso que a representação da realidade nas imagens em movimento, se uniu ao entretenimento e a narrativa cinematográfica pode ter espaço para surgir.

O cinema de animação e o tradicional, aquele que utiliza atores, foram surgindo ao mesmo tempo, mas primeiro veio a animação cinematográfica, por conta dos aparatos técnicos, que serão mencionados no próximo tópico deste capítulo. Dessa forma, o desenvolvimento do cinema foi possível com a criação dessas tecnologias e também da criatividade e vontade de se contar histórias para entreter o público dialogando e influenciando o imaginário do público, mostrando novas possibilidades para que narrativas fossem contadas.

Essas narrativas próprias para o cinema são feitas por meio da linguagem cinematográfica, que é um discurso, uma forma de passar mensagens por meio de códigos com informações que refletem uma visão de mundo não sendo algo criado naturalmente e, sim, construído a partir de vários contextos sendo políticos, históricos, culturais, econômicos e sociais.

3.1 O surgimento do cinema de animação

O cinema de animação, a arte de animar seres inanimados, surgiu antes do cinema *alive* (com atores), ou tradicional. Há quem diga que o cinema de animação não é um gênero e sim uma técnica, porque, por meio do cinema de animação, podem ser produzidos filmes de comédia, romance ou terror ou um tratamento estético. Sobre a

questão de o cinema de animação ser um gênero do cinema tradicional, Misael de Lima, destaca que:

apesar das similaridades do cinema de animação com o cinema clássico, é possível notar sua diferenciação maior através da manipulação de suas técnicas e formas diferenciadas de produção. Mais do que isso, esse gênero desenvolve-se como uma nova forma de expressão artística, capaz de oferecer um novo universo que vai além do permitido pelo cinema tradicional (LIMA, 2010, p.17).

Dessa forma, não importa de que maneira será encaixado o cinema de animação mas, sim, saber que é uma mais uma forma de usar a imaginação para narrar histórias, que é o princípio essencial do cinema, tendo em vista que a “animação como um espaço para questionamentos e experimentos voltados para a combinação do animado com o real” (SOUZA, 2012, p.50).

De acordo com Marco Souza, o termo animação provém das palavras em latim *Animus/Anima/Animare*, significando “ar, respirar, vida, alma, sopro vital, dar a vida, forjar uma representação viva de algo criado para este fim. Animar é, então, criar a ilusão de vida no que está inanimado” (SOUZA, 2012, p.34). O pesquisador explica que:

a animação cinematográfica deve ser vista como um processo interativo entre continuidade e ruptura que acontece através de uma máquina de imagens que não é apenas uma produtora de imagens, mas, que também tem o poder de produzir e reproduzir imaginários que determinam e recodificam a arte e o próprio imaginário (SOUZA, 2012, p.50).

A história do cinema de animação, assim como da imagem em movimento, é marcada por uma série de evoluções nos aparatos tecnológicos, como dito anteriormente. Dentre esses objetos estão: lanterna mágica (1645), taumatoscópio (1825), fenaquistoscópio (entre 1828 e 1832), estroboscópio, zootoscópio (1834), *flipbook* (1868), praxinoscópio (1877) e Teatro Óptico. Eles foram os primeiros objetos que fizeram parte do surgimento da animação e do cinema tradicional. Todas essas tecnologias foram feitas para aprimorar o *efeito phi*, ou seja, aquele que promove a impressão de movimento (FOSSATTI, 2011, p. 28).

Essas tecnologias, como aborda Barbosa Junior (2005 *apud* Misael de Lima, 2010, p.26), fez com que o cinema de animação conseguisse uma uniformidade que

trouxe uma popularização e estabeleceu uma maior movimentação no mercado pela aceitação do público. Foram, também, essenciais para uma rapidez no processo, visto que “para um segundo de animação são necessários vinte e quatro fotogramas, para um minuto, nada menos que 1440 fotogramas, e para uma hora 86.400” (COELHO, 2004, p.34).

Os aparatos desenvolvidos para aperfeiçoar a ilusão de imagens em movimentos não só foram essenciais para o crescimento da animação cinematográfica como para o nascimento do cinema tradicional. Pode-se, dessa forma, afirmar que os dois tipos de cinema têm a mesma história, foram se desenvolvendo e surgindo em conjunto, porque a intenção era fazer as imagens tornarem-se reais. Assim, “tais brinquedos óticos tiveram enorme importância no desenvolvimento dos aparatos técnicos em um processo evolutivo e de compartilhamento de tecnologias, que culminaram com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Luis Lumière” (GUTIÉRREZ, 2012, p.26).

Logicamente, essas tecnologias não se fizeram sozinhas, assim, podemos afirmar também que muitas pessoas estavam envolvidas para que a imagem estática se transformasse em cinema e animação. Nesse sentido, “o percurso do desenho animado vai sendo mundialmente delineado, sua história vem sendo edificada por novos animadores, estúdios, filmes e personagens, que juntos vão dando consolidação ao gênero” (FOSSATTI, 2011, p. 27).

De acordo com a cronologia do livro *Cinema de Animação – Guia de Referências* (anexo 1) a lanterna mágica consiste numa caixa portadora de uma fonte de luz e de um espelho curvo, através do qual se projetavam imagens derivadas de uma espécie de *slides* pintadas em lâmina de vidro. Segundo Coelho (2004), há evidências de que Athanasius Kircher foi o inventor desse objeto porque, em 1646, publicou a obra *A grande arte da luz e da sombra* e nela descreve a lanterna mágica.

Depois da invenção de Kircher, em 1736, o cientista holandês Pieter Van Musschenbroek, “demonstrou que um disco giratório similar ao de Kircher poderia produzir a ilusão de movimento” (GUTIÉRREZ, 2012, p.22), que seria a primeira exibição animada (FOSSATTI, 2011, p. 29).

A lanterna mágica e seu aprimoramento, o aparato de Musschenbroek, trouxe a oportunidade de criação para o Teatro Mágico e um dos adeptos era Etienne Gaspard Robert de Liège, que misturava a técnica com elementos do teatro de sombras chinesas. Em Paris, ele lançou em 1794 o misterioso show *Fantasmagoria*. O evento teve tanto sucesso que ele decidiu transformar o espetáculo em permanente.

O médico e filósofo britânico Peter Mark Roget descobriu, em 1824, que o olho humano retém uma imagem por uma fração de segundo, enquanto outra está sendo interpretada, essa é a teoria da persistência retiniana, que atualmente está defasada. Baseado nessa teoria, o físico belga Joseph Plateau conseguiu medir o tempo dessa persistência e, assim, criou o movimento através da sucessão de imagens estáticas, exibindo-as de tal forma ou em tal velocidade que o olho humano não consegue perceber a existência de fotos, mas sim como uma imagem contínua. A partir daí, várias pequenas invenções são criadas e obtém sucesso entre o público (GUTIÉRREZ, 2012, p.24).

Com o objetivo de provar o fenômeno ocular da “persistência retiniana”, o médico e físico inglês, John Ayron criou o taumatoscópio, que consiste num disco com uma imagem diferente em cada lado e um fio ou elástico nas duas extremidades. Quando o disco é girado pelas mãos do espectador, as duas imagens se fundem em uma única. A palavra taumatrópio vem do grego *thaûma* (maravilha) e *tropos* (virar, transformar) que significa que se transforma em algo maravilhoso (Blog Oficina De Animação, 2011).

Dentre esses aparatos também está o fenaquistoscópio, ou fantascópio, elaborado por Joseph Plateau entre 1828 a 1832. O objeto, capaz de apresentar a animação dos desenhos, era formado por dois discos de papel ligados por meio de uma haste fixada em um orifício no centro de cada disco. Um dos discos possui uma sequência de imagens pintadas em torno do eixo e o outro possui frestas na mesma posição, que funcionavam como um obturador, interrompendo a sequência de imagens, interrupção necessária para criar a ilusão de uma única imagem em movimento. Quando os discos são girados, o observador vê as imagens do primeiro disco em movimento através das frestas do segundo disco. Similar ao fenaquistoscópio, o estroboscópio criado por Simon von Stampfer consiste em um único disco com frestas intercaladas às imagens. O

espectador posiciona o disco em frente a um espelho. Ao girá-lo, assiste à animação no espelho pelas frestas do disco (Cinema de Animação – Guia de Referências, anexo um).

Em 1834, William Horner, um relojoeiro inglês, criou o zootroscópio, ou roda-da-vida, onde os desenhos eram dispostos em um tambor e espaçados por pequenas frestas que permitiam a sensação de movimento. Em seu interior, montavam-se sequências de imagens produzidas em tiras de papel, de modo que cada imagem estivesse posicionada ao lado oposto a uma fresta. Ao girar o tambor, olhando por meio das aberturas, assiste-se ao movimento (Cinema de Animação – Guia de Referências, anexo 1). Verificou-se que “a vantagem deste mecanismo é que as tiras podiam ser trocadas, e até mesmo o dono do brinquedo poderia produzir suas próprias animações” (GUTIÉRREZ, 2012, p.26).

O *flipbook*, ou cineógrafo, foi o invento mais popular porque era considerado pelos primeiros animadores como instrumento inspirador de sequências narrativas. Criado em 1868, ele é uma coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral no formato de um livreto para ser folheado dando impressão de movimento, criando uma sequência animada sem a ajuda de uma máquina (Cinema de Animação – Guia de Referências, anexo 1). Em 1877, Émile Reynaud criou o praxinoscópio, através do qual se projetavam *pantomines lumineuses*, ou melhor, filmes. É um aparelho constituído por um sistema de espelhos e lentes, as figuras eram projetadas sobre a tela, criando a base da tecnologia do cinema (FOSSATTI, 2011).

Com a evolução do praxinoscópio, Émile Reynaud deu vez para o Teatro Óptico, que teve grande aceitação e sucesso de audiência. Coelho diz que entre 1892 e 1900, Reynaud fez quase treze mil exposições para um público estimado em meio milhão de pessoas. Para os padrões daquela época, foi realmente um recorde. Antes da criação de Reynaud, o que se passava eram imagens em movimento, não havia histórias e nem narrativas. Portanto, “Émile Reynaud inventou um modo de divertir o público projetando histórias simples, porém completas. Seus filmes tinham até acompanhamento musical ao vivo e efeitos sonoros inigualáveis” (COELHO, 2004, p.18).

Em 1895, os irmãos Lumière exibiram a primeira apresentação com a sua criação, o cinematógrafo, aparelho que servia para filmar e projetar. A partir de então, o Teatro Óptico perderia espaço. A competição ficou acirrada e a popularidade das apresentações de Reynaud foi diminuindo, o que levou o artista a jogar grande parte de suas criações no rio, devido o desgosto. Assim, “diante do sucesso do cinematógrafo, Reynaud se vê arruinado, em 1913, e destrói o aparelho desenvolvido para as projeções e parte do acervo, restando apenas dois dos seus sete filmes realizados” (GUTIÉRREZ, 2012, p.35).

O cinematógrafo dos irmãos Lumière foi responsável pelo surgimento do cinema juntamente com o quinetoscópio de Thomas A. Edison, nos Estados Unidos. Com isso, o cinema tradicional poderia se desenvolver e transformar no que é hoje, uma indústria midiática de forte influência na sociedade e nas representações dela. Além de ser um excelente veículo de disseminação de discursos, já que consegue se comunicar com muitas pessoas ao mesmo tempo de maneira envolvente.

Diferentemente do Teatro Óptico, as histórias em quadrinhos e os cartuns estavam em alta, por isso, por volta de 1897, o cartunista James Stuart Blackton junto com um mágico e um ilusionista fundaram o Estúdio Vitagraph. Ademais, “os três artistas desenvolveram também algumas técnicas de animação” (COELHO, 2004, p.26). Dessa forma,

a partir da invenção propriamente dita do cinema, a animação foi criando seu espaço através de experimentações e potencialidades, o trabalho de pioneiros como Émile Cohl e James Stuart Blackton encaminhou a busca por autonomia e afirmação para se distanciar do preconcebido aspecto ilusionista de truques mágicos impulsionados por miragens de espelhos e fumaça (SOUZA, 2012, p.34).

A partir da década de 1910, a animação passa por um processo de industrialização, assim como ocorreu com o cinema tradicional, atingindo um grande crescimento nos Estados Unidos em função da Primeira Guerra Mundial, como aconteceu com outros produtos, porque não havia uma concorrência europeia (LIMA, 2010, p.23). Com isso, “a exigência de prazos e os altos custos das produções estimulavam os artistas a desenvolverem incessantemente novas técnicas” (FOSSATTI, 2011, p. 31).

Dentre os primeiros animadores, de fato, podemos destacar Émile Cohl e Winsor McCay, os dois foram fundamentais para uma complexidade dos personagens do cinema de animação, logo, pelo aprimoramento das narrativas desse gênero. Considera-se Cohl como o inventor do cinema de animação, porque seus personagens eram multifacetados. Foram mais de 250 obras realizadas por ele. Assim:

Cohl não apresentava sua história seguindo um esquema linear; ao contrário, ele admitia o jorro aparentemente aleatório de imagens que seguiam sua própria dinâmica, num crescimento imprevisível que exercia enorme atração da percepção. O movimento e as possibilidades plásticas da imagem animada começavam a ser explorados em todas as suas dimensões (BARBOSA JUNIOR, 2005, *apud* LIMA, 2010, p.21).

Influenciado pelas histórias em quadrinho, Cohl lançou a animação *Fantasmagorie* e teve sucesso e alcance no mercado internacional. Nesse sentido, “essa produção foi precursora dentre os desenhos animados que se valeram integralmente da técnica *frame a frame*, apresentando movimentos dotados de fluidez” (FOSSATTI, 2011, p. 30).

Winsor McCay foi o criador das histórias em quadrinhos e também foi responsável pelo avanço do cinema de animação. Ele utilizava seus desenhos como base de seus filmes. O quadrinho *Little Nemo in Slumberland* se tornou *Little Nemo* (1910) e marcou o ingresso de McCay na animação cinematográfica (FOSSATTI, 2011, p. 30). Segundo Fossati, alguns historiadores consideram McCay o responsável pela realização do primeiro desenho animado em longa-metragem: *Sinking of the Lusitania* (1918), mas há dados que contestam essa vertente, afirmando que o filme argentino de Quirino Cristiani, *El Apostol* (1917), seria o inaugural.

As tecnologias para o cinema de animação continuaram se aperfeiçoando e com o acetado, apresentado por Earl Hurd, o “processo de animação ganha agilidade e começa sua industrialização. A técnica consiste em desenhar o personagem sobre uma lâmina de celuloide transparente e sobrepô-la ao cenário” (LIMA, 2010, p.41). Além do acetado, a rotoscopia, inventada pelos irmãos Max e Dave Fleischer em 1915, a técnica conseguia trazer movimentos semelhantes aos dos seres humanos para os desenhos.

O crescimento da animação cinematográfica deve a muitos inventos e também por essa ampla industrialização que gerou novas participações, muitas pessoas foram integrando a história desse gênero, dentre elas podemos destacar Walt Disney, que conseguiu trazer um imenso progresso para a narrativa cinematográfica de animação. Ele foi responsável pelo aprimoramento e refinamento do gênero, posto que:

esse desenvolvimento tornou-se indubitável no lançamento de “Branca de Neve e os Sete Anões”, em 1937, que utilizou-se de técnicas nunca vistas antes na história da animação e conquistou crítica e público, deslumbrando espectadores por quase um século, sem tornar-se cansativo ou desatualizado (LIMA, 2010, p.109).

A partir do crescimento e evolução do cinema, a linguagem também foi sendo implementada, assim, o cinema se torna uma forma de passar discursos, questão que será abordada no próximo tópico.

3.2 O nascimento da linguagem cinematográfica

Os produtos de uma sociedade perpetuam determinados discursos, porque, “todo produto traz em si os germes do sistema que o gerou; diminuir a importância dessa constatação pode resultar em graves danos para uma sociedade em processo de transformação” (TEIXEIRA, 2003, p.37).

Foucault considera o discurso como uma violência, pois é uma coerção, além disso, a sua produção nas sociedades é simultaneamente “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2004, p.9). O filósofo francês considera ainda que o discurso é:

um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante (FOUCAULT, 2004, p.49).

Para Orlandi, o discurso é diferente de informação, sendo assim, ultrapassa a noção de comunicação. Segundo ela, “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentido

por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2001, p. 17). E, também, “o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (Idem, p. 21).

Entre os agentes que podemos destacar como determinantes nesse processo de disseminação de discursos está a mídia, porque “é parte fundamental no aparato de construção da representação social de personagens pertencentes a diferentes segmentos sociais, tais como mulheres, negros e homossexuais, já que a mídia é um dos mais acessíveis *locus* da circulação das representações sociais” (RODRIGUES; ARCOVERDE, 2014, p.13).

Analisar os aspectos dos meios de comunicação é importante para desenvolver um pensamento crítico sobre esses discursos construídos, difundidos e empregados na sociedade. Como observa Kellner:

para quem viveu imerso do nascimento à morte numa sociedade de mídia e consumo é, pois, importante aprender como entender, interpretar e criticar seus significados e suas mensagens. 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: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e o que desejar – e o que não (2001, p.10, *apud* MACHADO, 2014, p.372).

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” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.61). Neste sentido, Gregolin afirma que o enunciador, ou seja, quem produz o discurso, nesse caso o filme, faz com que o enunciatário, quer dizer, a audiência, percebam o discurso como algo verdadeiro e natural. Assim,

há um contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário. Por isso, o enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Nessas marcas estão embutidas as imagens de ambos (os seus sistemas de crenças, as imagens recíprocas

etc). São estratégias discursivas, por exemplo, a implicação e/ou a explicitação de conteúdos, que constroem o texto por meio de pressupostos e de subentendidos (GREGOLIN, 1995, p. 19-20).

Os discursos nos filmes são construídos e mostram determinados pontos de vista de acordo com quem o produz, porque “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico [...] não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (que se trate da economia, que da política, das ciências e das técnicas, que, é claro, das outras artes)” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.54). Assim, a análise do cinema “leva ao questionamento da cultura e da arte não como criadoras, mas como reafirmadoras ou críticas dos clichês das representações de gênero e de orientação sexual” (LOPES, 2008, p.381).

O filme é resultado de escolhas e de elementos articulados que são frutos de determinadas visões de mundo, e “constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também ser sua recusa [...] reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponte de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.56). Além disso, filmar e montar uma produção cinematográfica são atos de construção em função de um determinado pensamento, logo, de um discurso, nada é ingênuo ou natural. Como Jean-Claude Bernardet afirma que:

a classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade (BERNARDET, 2000, p.20).

A partir das inovações técnicas foi possível o aprimoramento da linguagem cinematográfica, pois, antes disso, o cinema transmitia apenas imagens em movimentos, assim como analisado anteriormente. “O cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas, quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais” (COSTA, 2008, p.17), ou seja, não possuía uma linguagem própria. Charles Musser evidencia que “os primeiros filmes

eram formas abertas de relato e que a coerência narrativa não era inerente aos filmes, mas estava no ato de apresentação” (1991 *apud* COSTA, 2008, p.25).

Segundo Santaella (2008, p.2), a linguagem é um conjunto de “formas sociais de comunicação e de significação”, ou seja, é a forma como se passa informações, ou mesmo o discurso. A partir de 1907, a linguagem cinematográfica foi sendo inserida, unificada e utilizada, e, assim, “os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos” (COSTA, 2008, p.27). Essa linguagem própria do cinema é um produto realizado durante a elaboração de um filme a fim de passar e construir significados para quem irá assistir.

As cenas, os objetos, as cores têm significado diante do contexto estabelecido previamente e não apenas sozinhos, porque “os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada: *a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos*” (BERNARDET, 2000, p.40). Além disso, “quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir. Um *travelling* por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.41).

A criação da linguagem cinematográfica foi “fruto de uma tentativa organizada da indústria de atrair o público de classe média e conquistar mais respeitabilidade para o cinema” (COSTA, 2008, p.28). Essa industrialização também se constituiu em uma solução eficaz para suprir o novo mercado, “as práticas de produção de filmes vão sendo padronizadas em resposta à necessidade e de satisfazer a crescente demanda dos exibidores” (COSTA, 2008, p.37) Com isso,

em 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade, dirigindo uma parcela cada vez maior do público para teatros luxuosos e mais caros. Poucos anos depois, em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se localizava em Hollywood e a duração dos filmes tinha aumentado de um rolo para 60 ou 90 minutos (COSTA, 2008, p.49).

Após *Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), duas produções de D. W. Griffith, o cinema primitivo, sem linguagem estruturada, tem o seu fim (BERNARDET, 2000, p.37). Pode-se dizer, assim, que a linguagem cinematográfica está consolidada e o público consegue assimilar e entender a mensagem, ou melhor, o discurso, que as produções representam e passam. De acordo com Adriana Cursino, as cenas da primeira obra produzida “são ricas em detalhes, closes, diferentes ângulos das mesmas cenas, resultando numa estética nova”, enquanto que a segunda, “aponta para uma sofisticação do seu modelo. O filme dividido em quatro episódios assemelha-se a uma sinfonia e é um apelo a fraternidade” (CURSINO, 2016, p.4).

3.3 Representações, identidade e estereótipo no discurso cinematográfico

Como já dito, o cinema faz parte do conjunto de instituições que atuam no imaginário social e cultural, assim, influencia na formação das identidades dos sujeitos que estão inseridos na sociedade, já que “a estruturação do sujeito se dá na imbricação entre o imaginário e o simbólico” (SCHORN, 2011, p.98). Portanto, “o imaginário é fundamental à constituição psíquica, sendo um dos três pilares constitutivos do sujeito, assim como o simbólico e o real. A própria instancia do *eu* enquanto imagem encontra seu apoio no imaginário” (Idem, p.54). Além disso, o cinema, “deixa no sujeito marca de uma experiência. Tratam-se de duas construções em que pensamentos são expressos por imagens, e sob a forma narrativa” (SCHORN, 2011, p.40).

Dessa forma, o cinema é um dos agentes responsáveis pela representação das identidades de cada indivíduo, porque: “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p.39). Além disso, “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (Idem, p.71).

A questão é que a mídia utiliza estereótipos que inibem uma construção positiva e liberta de discursos machistas, misóginos e homofóbicos, porque é assim a visão dominante da sociedade. Ademais, “as identidades são, ainda, conceitos culturalmente definidos, pois cada cultura produz identidades individuais e sociais específicas. Essas

representações incluem as práticas de significação e os sistemas simbólicos, que produzem significados e posicionam os sujeitos” (SILVA, 2009, p.44).

Apesar de ser influenciado, é importante destacar que “o espectador não é necessariamente passivo. Há formas de relação que não usam necessariamente a linguagem racional e crítica dos cientistas. No ato de ver e assimilar um filme, o público transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações, aspirações” (BERNARDET, 2000, p.80). Dessa forma, coloca-se um afastamento da teoria hipodérmica ou dos “apocalípticos” de Umberto Eco retratados na obra *Apocalípticos e Integrados* (2001).

O cinema de modo geral, assim como a maioria das instituições da sociedade, representam as minorias de maneira negativa, pois não há uma representação plural. Constituindo-se assim, em uma violência contra essas pessoas, porque afeta na construção de uma identidade positiva de si mesmo e também inibe opções que as minorias podem ser, assim, “a diferença que se associa à igualdade é aquela que permite a livre expressão das individualidades, não a que aprisiona indivíduos e grupos em posições estereotipadas” (MIGUEL, 2014, p.77). Assim, como considera Freire,

os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, contudo, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais (Seiter, 1986; Sodré, 1992: 113-127; Hall, 1997; Shoat & Stam, 1994; Cottle, 2000: 2; Pickering, 2001; O’Sullivan *et al.* 2002: 299-301, *apud* FREIRE, 2005, p.22).

Além disso, estereótipos, do grego *stereos* (rígido) *túpos* (traço) dizem respeito a crenças compartilhadas sobre características morais, físicas e psicológicas que são atribuídas a grupos de pessoas levando em consideração a raça, gênero e classe social que passam a ser estigmatizadas simplesmente por pertencerem a um determinado grupo. No entanto, há estereótipos que são aceitos positivamente, sendo os homens, ricos, brancos e heterossexuais, porque esses que são a norma a serem seguidas e quem foge a essa estereotipia é rechaçado e subjugado dentro da sociedade (COSTA, 2013).

Se “a representação social é importante na construção da autoimagem visto que o indivíduo sempre busca um lugar de fala na sociedade” (RODRIGUES, 2014; ARCOVERDE, 2014, p.14), desse modo, quando os grupos marginalizados são representados de maneira inferiorizada, cria-se uma identidade desfavorável sobre si. Posto que “a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2006, p.71).

Para ir contra essas representações deficitárias e estereotipadas das mulheres, surgiu a teoria feminista do cinema, que será abordada no próximo tópico.

3.4 A crítica feminista do cinema

Como dito anteriormente, o cinema é responsável também pela construção de identidade das minorias que por meio de estereótipos diminuem as possibilidades desse grupo. Em relação às mulheres, a dominação masculina se expressa nessas representações, porque é a visão hegemônica da sociedade, sem dizer que, “o patriarcado se expressa na linguagem, na estética e na lei” (DINIZ, 2014, p.19). O machismo cinematográfico pode:

envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade ou da morte. O cinema deixava as mulheres em um beco sem saída (STAM, 2013, p.194).

Os estereótipos apresentados “transformam a mulher em objeto, nulificando-a como sujeito e recalando o seu papel social” (GUBERNIKOFF, 2009, p.66). Além disso, segundo Gubernikoff (2009), os estereótipos impostos à mulher funcionam como uma opressão, porque “ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito recalcam seu papel social” (Idem, p.68). Para Bourdieu,

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*) tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis (BOURDIEU, 2011, p. 82).

Segundo Gubernikoff (2009), essas representações, amplamente divulgadas pelo cinema, serviram e servem de modelo para todas as mulheres, o que também é uma violência, porque não há opções para o feminino. Além disso, tais representações servem à sociedade patriarcal, ou seja, o dominado é representado como servo do dominante. Mesmo quando “há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão” (GUBERNIKOFF, 2009, p.73).

De acordo com os estudos de Laura Mulvey (1973), baseados na psicanálise de Freud, as razões para essa representação da mulher devem-se ao medo do masculino à castração, pela ausência de pênis nas mulheres. Assim:

o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar dessa ansiedade de castração: colocando a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo), ou, pela completa negação da castração, substituindo ou transformando a figura feminina por/em um fetiche (*apud* MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p.345).

Além disso, para Mulvey, essa ameaça de castração é o símbolo de um “status problemático” das mulheres na sociedade patriarcal. O cinema narrativo quando explora a transgressão, a ambigüidade e a instabilidade das personagens femininas no desempenho de papéis diferentes dos de mães e esposas, constrói a “salvação”, por parte das personagens masculinas, como forma de “restituição” às personagens femininas de uma identidade estável (mães e esposas), nos termos patriarcais (FILHO, 2012, p. 42). Nesse sentido, grande parte das princesas produzidas por Walt Disney são salvas pelos príncipes, ou seja, pelas figuras masculinas como será analisado no capítulo cinco desta pesquisa, seguindo, assim, a linha de pensamento que Mulvey expôs.

Para ir contra essa opressão de gênero nas produções cinematográficas, surgiu a teoria feminista do cinema na década de 1970. Formado por um grupo de estudiosos britânicos e estadunidenses. O objetivo era analisar a representação da mulher no cinema. A “teoria feminista do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca o sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino” (GUBERNIKOFF, 2009, p.65).

A teoria feminista do cinema também teve ações no cinema de animação. No Canadá, também a partir da década de 1970, mulheres criaram filmes que questionaram a representação feminina na animação provando que:

animação cinematográfica também pode ser um lugar privilegiado de criação, reforço e circulação de sentidos, que operam na formação de identidades individuais e sociais, de gênero e sexualidade, bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças (SOUZA, 2012, p.49).

Dentre outros exemplos para ir contra a representação sobre as mulheres no cinema, está o “teste Bechdel” proposto em uma tirinha produzida em 1985, denominada “The Rule”, pela cartunista Alison Bechdel. De acordo com essa perspectiva, as regras para assistir algum filme seriam pressupor que:

- 1) Existe mais de uma mulher na história
- 2) Elas conversam entre si
- 3) Elas falam de algum assunto que não seja homens

Quando se utiliza essa três regras para assistir a algum filme provavelmente as opções de produções cinematográficas diminuam. Apesar disso, o teste não propõe uma mudança ou questionamento real para que a representação da mulher seja revista.



Figura 1: “Teste Bechdel” proposto em uma tirinha produzida em 1985 por Alison Bechdel.

Os Estudos de Gênero e feminismos serão abordados mais amplamente no próximo capítulo, por isso, não será aprofundado nesse tópico. Mas, as discussões sobre a teoria feminista do cinema apresentadas aqui serão a base para a análise das produções dos Estúdios Disney que está no sexto capítulo.

4. Os feminismos como resistência contra a violência da dominação masculina

A mulher conseguiu ter voz a partir do nascimento do movimento feminista que iria questionar essa ordem machista e patriarcal, que atribuíam à mulher: “o papel mais submisso, de chefiada, enquanto o homem assume a função protetora, de chefe de família e defensor da moral” (PIO; CARVALHO; LOPES, 2014). Antes disso, restava às mulheres apenas o papel de submissão, de sexo frágil, de objeto, ou como Simone Beauvoir, em 1949, teoriza o feminino como o “segundo sexo” na sociedade.

Nesse contexto, em que o sujeito era apenas masculino, a mulher “só tinha representação no espaço da vida doméstica, onde exercia, inteiramente devotada, a função de mãe e esposa, sem direitos, desejos e vontades. O que significa uma vida completamente subsumida a uma ordem familiar hierarquizada, onde o homem é chefe e donatário daquele território” (RUBIM, 2001, p.8). Até, porque, “o grande produto dessa ideologia ocidental é o domínio do macho branco (simultaneamente o criador da ideologia e de toda a História), aquele que não é animal, bárbaro ou mulher” (CORDEIRO, 2012, p.25). Como destaca Miguel:

numa sociedade estruturada pela dominação masculina, a posição das mulheres não é apenas “diferente” da dos homens. É uma posição social marcada pela subalternidade. Mulheres possuem menos acesso às posições de poder e de controle dos bens materiais. Estão mais sujeitas à violência e à humilhação. O feminino transita na sociedade como inferior, frágil, pouco racional; é o “outro” do universal masculino (MIGUEL, 2014, p.102).

A partir dos questionamentos surgidos encabeçados pelo movimento feminista, a busca pela igualdade de gênero se tornou pauta importante na sociedade. Nessa visão que trazia “um discurso da militância feminina, a mulher, em sua posição de mulher-militante, desidentifica-se com esse discurso patriarcal, possibilitando o surgimento de um discurso feminista” (GARCIA; SOUSA, 2015, p. 996).

O discurso feminista empenha-se em construir a mulher como sujeito, logo, ser uma resistência a ideia de que sujeito é apenas o homem. Assim, “é na práxis da militância, no espaço urbano e no ciberespaço, que a mulher produzirá dizeres sobre o

feminino e fará circular sentidos a que a diz como um sujeito com voz” (GARCIA; SOUSA, 2015, p. 997). O feminismo visa colocar em cheque a construção criada do papel feminino.

Além do feminismo, a psicanálise criada na década de 1890 por Sigmund Freud, um médico interessado em achar um tratamento efetivo para pacientes com sintomas neuróticos ou histéricos, enquanto vertente questionadora das funções sociais vistas como naturais, trouxe a noção de que ser homem ou mulher é uma construção social (ESPELHO, 2009), contribuindo assim “para o nascimento da mulher enquanto sujeito integralizado, que rejeita atitudes de opressão, de cerceamento da liberdade e que reivindica direitos iguais para homens e mulheres, tanto na vida privada, quanto no espaço público” (RUBIM, 2001, p.8). E, também, “problematizar essa construção de gênero é transcender a uma noção pré-determinada pelo biológico, de modo a entender os processos sociais implicados nesse movimento: o papel da mulher não é dado, é constituído por mediações socioculturais” (PIO; CARVALHO; LOPES, 2014).

A história do feminismo é também a história da luta por pluralidades de questões. Os objetivos e as visões foram e são ainda debatidos e disputados dentro e fora movimento, pois, “de fato, os Estudos Feministas se enunciam, desde sua emergência, em múltiplas vias, múltiplos lugares de produção e evoluem em diversas direções” (DESCARRIES, 2000, p.11). Com isso, não há como se falar em uma universalidade e generalização de ideias dentro dos Estudos Feministas, por isso, esta pesquisa se utiliza do termo em plural, feminismos.

4.1 As correntes dos feminismos

Pode-se afirmar, assim, que a vertente feminista de pesquisa busca contribuir para uma “renovação dos saberes, a instauração da incerteza face à pretensa objetividade das ciências instituídas, a transformação das práticas e à formulação de uma visão outra da sociedade” (DESCARRIES, 2000, p.11). Além disso, segundo a pesquisadora, a intenção dos Estudos Feministas era “produzir sujeitos-mulheres autônomos, atrizes de suas próprias vidas e do jogo político, em um processo igualitário de liberação” (Idem, p.12). Neste mesmo contexto Descarries afirma que:

os Estudos Feministas são igualmente e de forma específica, procedimentos sociológicos e metodológicos para constituir as mulheres enquanto categoria social e colocar o sexo/gênero como categorias de análise, bem como para desconstruir as representações e os mecanismos reconstitutivos da divisão social dos sexos e de outros sistemas de dominação (DESCARRIES, 2000, p.11).

Dentro dessa perspectiva de multiplicidades de viés para o movimento feminista, ela considera que há três correntes principais que constituem o *corpus* teórico que formam esses Estudos Feministas: a primeira é o **Feminismo Igualitário ou Universal**, “que liderou o ressurgimento do movimento nos anos 60 e fomentou a adoção de uma *questão das mulheres*; atualmente, continua a fundamentar a ação de um grande número de organizações feministas e de organismos governamentais e sindicais”; a segunda, o **Feminismo Radical**, “que ocupa uma grande parte do espaço teórico dos anos 70 e propõe uma leitura feminista das relações sociais de sexo nos termos de dominante e dominada”, a teórica observa que também há outras nomenclaturas para esse feminismo como Feminismo Global ou Feminismo Solidário; e a terceira é o **Feminismo da Femitude**, “que se desenvolve paralelamente às diferentes tendências do feminismo Igualitário e Radical” e visa resgatar visões sobre as vidas privadas das mulheres com uma abordagem oposta das outras duas primeiras correntes (DESCARRIES, 2000, p.13).

O Feminismo Igualitário foi o movimento que teve mais adeptas e é “herdeiro da tradição das *suffragettes* e dos movimentos antiracistas americanos, reivindicava a igualdade de direito e de fato para todas as mulheres, em nome do direito inalienável de cada indivíduo à igualdade e à autodeterminação” (DESCARRIES, 2000, p.15). Segundo essa visão, a solução para acabar com as desigualdades de gênero seria alterar as discriminações que as mulheres sofrem:

na esfera da educação, do trabalho e da política. Nesta perspectiva, a palavra de ordem era modificar a socialização e a educação das meninas, reformular as tarefas domésticas na família e favorecer o acesso das mulheres aos locais de saber e de poder econômico ou político. Tratava-se, em suma, de agir em função de uma transformação das mentalidades e das práticas familiares e públicas – e não necessariamente os papéis – a fim de que mulheres e homens pudessem realizar seu potencial como indivíduos livres e autônomos (Ibidem).

Diferentemente das premissas defendidas pelas feministas igualitárias, o Feminismo Radical, surgido na década de 1970, não acreditava que a mudança na esfera geraria o fim das desigualdades de gênero. O que deveria ser feito era a extinção de uma ordem patriarcal. Nesse sentido, “enquanto as Igualitárias criticavam os papéis em vez das estruturas, as Radicais reivindicavam a abolição das instituições patriarcais para acabar com o determinismo biológico e concretizar seus objetivos libertadores” (DESCARRIES, 2000, p.17).

Além disso, para o Feminismo Radical, “o argumento predominante é que as mulheres são oprimidas e exploradas individual e coletivamente em razão de sua identidade sexual” (DESCARRIES, 2000, p.18). Assim, as feministas radicais colocaram em questão o caráter naturalista e cultural do papel da mulher, que cria uma subalternidade do feminino. A partir daí, “o Feminismo Radical levou a interpretar-se as violências feitas às mulheres não como um problema individual ou psicossocial, mas como um mecanismo de regulamentação social, modo de controle social” (DESCARRIES, 2000, p.20).

Em oposição a essa vertente, surge o Feminismo da Femitude, no qual, “encorajadas pelos ganhos substanciais realizados na esfera pública, muitas mulheres ocidentais revelaram seu desejo de evitar novos sobressaltos que pudessem desestabilizar sua maneira de ser a dois e de viver sua maternidade” (DESCARRIES, 2000, p.21). Essa corrente do feminismo acreditava que as outras poderiam destruir a real identidade das mulheres, que é a maternidade, com mudanças drásticas nas relações e também não queriam essas mudanças, porque acreditavam que já tinham o suficiente. Elas “suspeitam que a insistência radical em designar a família e o *maternage* como forma de opressão econômica, sexual e psíquica das mães levará, da mesma forma que o pensamento racionalista moderno, ao esfacelamento da ética feminina” (DESCARRIES, 2000, p.23).

Além dessas correntes, as diferentes visões sobre o que é o feminismo continuam aparecendo. De fato, “assim, ao sabor dos anos, de palavras relativamente unificadas, o discurso feminista se divide e fragmenta do ponto de vista de suas intenções e de suas finalidades” (Idem, p.28). Os Estudos Feministas e mesmo o

movimento feminista são marcados por contradições, divergências, oposições e tensões, o que serviram para gerar:

o enriquecimento e mesmo a transformação dos modelos inicialmente propostos. Podem mesmo ser vistas como componentes dinâmicos do processo crítico multi-dimensional que marcou a evolução do pensamento feminista e nutriu sua ambição de teorizar a alteridade, a diversidade, as desigualdades, através dos múltiplos pontos de vista das mulheres, fazendo do combate pelos direitos das mulheres o mesmo que de todos os oprimidos (DESCARRIES, 2000, p.31).

Ademais, as feministas afro-americanas, latinas, lésbicas, “acusavam as teorias feministas de silenciar suas situações respectivas e de promover um modelo de liberação pouco adaptado às necessidades das mulheres de condições sociais e de culturas outras” (DESCARRIES, 2000, p.29).

Já que esses feminismos eram feitos em grande parte por mulheres brancas, heterossexuais e de classe média de países desenvolvidos. Não havia vozes femininas de outras realidades, elas não participavam da criação do discurso feminista. Assim, “feministas negras questionaram os desdobramentos dessa construção da identidade da mulher – e, por consequência, de pauta do feminismo – a partir da experiência das brancas” (MIGUEL, 2014, p.85). Dessa forma, as feministas negras:

precisam de um lugar próprio, que permita expressar vivências e demandas que lhes são próprias, frutos de formas de discriminação e opressões cruzadas, e que, ao mesmo tempo, faça com que suas perspectivas sejam incorporadas na plataforma do feminismo em geral (MIGUEL, 2014, p.87).

Mas não apenas as mulheres negras precisam de um lugar de fala para demonstrar vivências que só elas passam, as mulheres lésbicas, gays, bissexuais e transexuais precisam desse espaço. E, também, as mulheres pobres, já que para entender a complexidade do sujeito é necessário analisar essas clivagens sociais em que cada indivíduo se encontra. Tentar entender os problemas das mulheres como comuns a todas, sem levar em conta elementos como raça, classe, renda ou orientação sexual, seria silenciar sobre a multiplicidade de experiências específicas que compõem a condição feminina (MIGUEL, 2014, p.89). Para Bourdieu, “as mulheres continuam *separadas uma das outras* por diferenças econômicas e culturais, que afetam, entre

outras coisas, sua maneira objetiva e subjetiva de sentir e vivenciar a dominação masculina” (BOURDIEU, 2011, p. 112).

4. 2 Os desafios atuais para os feminismos

Nessas diferenças de vivências e de sentir a violência e a opressão da dominação masculina, é que estão as novas demandas atuais para o feminismo. Atualmente, a demanda é conseguir abarcar todas as vozes e desigualdades dentro de um discurso feminista. Segundo Francine Descarries, o novo pensamento feminista deve buscar a pluralidade e ser solidário a todas essas demandas. A pesquisadora acredita que a questão envolve também sobre o sentido de “*ser mulher*, sobre o ser com o outro ou os outros”, ou seja, questões sobre identidades são o centro desse debate para atingir uma nova possibilidade para a perspectiva feminista que deve ser solidária e global. Assim, “aprender umas das outras, apesar da diversidade dos problemas e da necessidade de soluções particulares, adaptadas ao contexto” (DESCARRIES, 2000, p.30). É importante frisar que, apesar de pensar em uma visão que abarque todas as mulheres, ela se diferencia do Feminismo Universal, visto que não pretende encaixar todas as mulheres de forma igual.

Os desafios para o feminismo contemporâneo dizem respeito a tentar trazer soluções para as particularidades de cada mulher, mas buscando a igualdade para todas por meio da empatia, respeito e solidariedade umas com as outras. Além disso, é formular uma perspectiva de feminismo que abarca as diferenças sendo assim plural e diversificado, porque:

longe de propor a manutenção de uma ficção homogênea do mundo das mulheres, a sociologia feminista deve se concentrar na elaboração de métodos e instrumentos conceituais, bem enraizados no concreto e na historicidade, para melhor pensar a multiplicidade e a complexidade dos processos sociais sexuais e tentar reconciliar os objetivos da busca de igualdade das mulheres, com sua recusa de assimilar-se à norma masculina e com o reconhecimento de uma identidade social feminina, singular e múltipla (DESCARRIES, 2000, p.33).

Para a pesquisadora Ana Gabriela Macedo, esse feminismo global que Descarries conceitua é o *pós-feminismo*. De acordo com Macedo, o termo engloba a

multiplicidade de feminismos e, assim, “reconhece o factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem contudo pretender fazer tabula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou “fetichizar” o próprio conceito de diferença” (MACEDO, 2006, p.814). No entanto, para Macedo, “vivemos tempos de feminismos plurais, porém, não ainda (e infelizmente, se bem entendido), de pós-feminismo” (Idem, p.816).

Mesmo diante das conquistas do feminismo e de outras instituições como o direito ao voto, a identidade e o papel na sociedade da mulher continuam compreendidos como subalternos e menos importantes. Portanto, é necessário enfrentar o machismo continuamente, tendo em vista que apesar da mulher poder trabalhar fora de casa, ela ainda é a grande, às vezes única, responsável pelas atividades domésticas, ou seja, não acabaram as amarras das funções domésticas exclusivas a elas.

Além disso, as mulheres ainda têm as amarras da beleza, que Naomi Wolf (1992) retrata n’ *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Evidenciando que a cultura dominante cria certos parâmetros para “uma contra-ofensiva contra as mulheres” (WOLF, 1992, p.16). Já que “o mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência” (Idem, p.17). Porque, “à medida que as mulheres iam exigindo acesso ao poder, recorreu-se ao mito da beleza para prejudicar, sob o aspecto material, o progresso das mulheres” (WOLF, 1992, p.25).

É importante lembrar que, além dessa violência material criada pelo “mito da beleza”, quando a mulher conquista cargos importantes precisa se assemelhar ao homem, posto que o poder pertence apenas a eles. Apesar dos esforços e ganhos do feminismo a “matriz de dominação de mulheres com longa duração, as configurações do regime político do gênero, da moral patriarcal e da governança pela família têm permanentes atualizações históricas e sociais que nos cabe compreender e desafiar” (DINIZ, 2014, p.19). Dessa forma, as mulheres são violentadas constantemente em todas as estruturas sociais, apenas mudando a forma, como e onde essa opressão acontece.

4.3 A violência simbólica contra as mulheres

Mesmo diante de várias correntes, visões e desafios, a maior parte dos objetivos feministas atuais visa destruir a ordem patriarcal e acabar com a dominação masculina sobre as mulheres. Essa dominação é uma forma de violência contra elas, que pode ser física ou simbólica, no entanto, uma não deixa de ser pior que a outra, são apenas diferentes modos de opressão. Porque, “para a sociedade, a mulher só não é uma intrusa se tiver atitudes de submissão ao discurso dominante patriarcal; se a mulher reagir, poderá ser vítima de violência a qual se baseia na desigualdade de gênero construída culturalmente” (GARCIA; SOUSA, 2015, p.1000).

Todas as estruturas da sociedade participam para que a dominação masculina, branca e heterossexual se perpetue, logo, também a violência contra quem age em oposto a essa ordem. Para Pierre Bourdieu, as estruturas de dominação “são *produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, família, Igreja, Escola e Estado” (BOURDIEU, 2011, p. 46).

O estudioso francês considera também que essas estruturas dominantes, regidas, obviamente, pelos dominadores, aplicam categorias aos dominados que sejam vistas como naturais, tradicionais e verdadeiras para que eles não questionem sua dominação, “o que pode levar a uma espécie de auto depreciação ou até de auto desprezo sistemáticos” desses grupos dominados (BOURDIEU, 2011, p. 46). Dessa forma, sendo uma auto violência contra os dominados.

De acordo com Faleiros (2007), a violência de gênero estrutura-se – social, cultural, econômica e politicamente – a partir da concepção de que os seres humanos estão divididos entre machos e fêmeas, correspondendo a cada sexo, lugares, papéis, status e poderes desiguais na vida pública e na privada, na família, no trabalho e na política (*apud* MACHADO, 2014, p.379).

A violência simbólica age silenciosamente e, por isso, é mais naturalizada, porque “a astúcia do poder é expressar-se sem anunciar cotidianamente sua potência repressora. Isso não quer dizer que o patriarcado abdique da repressão”. E, também, algumas regras do patriarcado para que sua dominação seja efetiva não são anunciadas

expressamente, tendo em vista que “a sutileza da atualização do poder patriarcal está nas pedagogias silenciosas, naquelas que se reproduzem e se movimentam pela necessidade e pelo desejo da repetição” (DINIZ, 2014, p.17).

Nesse sentido, para Bourdieu, a força simbólica e a violência simbólica são formas de poder que agem profundamente nos corpos, mas não é vista tão facilmente, porque “se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (BOURDIEU, 2011, p. 50).

Além disso, o autor acredita que é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com armas da consciência e da vontade, deve ter uma ação mais concreta e forte para buscar uma solução que atue em todas as estruturas sociais. O que se explica “porque os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações)” (Idem, p. 51). Assim:

só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. A violência simbólica não se processa senão através de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, ato este que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu “poder hipnótico” a todas as suas manifestações (BOURDIEU, 2011, p. 54).

De acordo com a caracterização da violência simbólica, o dominado participa também em favor da sua dominação, porque “por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pesar, ou melhor, para pensar sua relação com ele” (BOURDIEU, 2011, p. 47). A partir do momento que o dominado age para auxiliar nessa perpetuação de relação de submissão, ele está sofrendo uma dupla violência, porque acaba naturalizando essa relação desigual de subalternidade. Diante disso, Bourdieu afirma que:

o efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências

cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos do *habitus* e que fundamentam, (p.49) aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma (BOURDIEU, 2011, p. 50).

Em uma sociedade patriarcal, “os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio” (SAFFIOTI, 2011, p. 115). É diante disso que se legitima a dominação e submissão de gênero, situação na qual os homens detêm o poder e, por isso, justificam a sua superioridade nessa sociedade.

Como dito anteriormente, essa ordem é mantida e recriada constantemente através de várias instituições, cada uma exercendo uma função de controle e ordem, “se é verdade que a ordem patriarcal de gênero não opera sozinha, é também verdade que ela constitui o caldo de cultura no qual tem lugar a violência de gênero, a argamassa que edifica desigualdades várias, inclusive entre homens e mulheres” (SAFFIOTI, 2011, p. 133). Por isso, combater essa ordem socialmente imposta é uma tarefa árdua e longa.

Os efeitos dessa violência causada pelo machismo são exclusão, sofrimento e exploração de um gênero pelo outro. Entretanto, essa situação também causa sofrimento aos homens que não cumprem com a função estabelecida pela ordem patriarcal. Nesse sentido, “cabe chamar a atenção para o fato de que esta violência de gênero praticada diretamente pelo patriarca ou por seus prepostos pode recair sobre outro homem” (SAFFIOTI, 2011, p. 117).

Dentre os homens que sofrem com a violência da dominação masculina, estão os homossexuais, já que esse vão contra a heteronormatividade, ou mesmo aqueles que fogem a conduta viril que se espera de um homem dentro dessa ordem. Assim, é necessário que o homem também enfrente e questione essa estrutura. Como afirma Bourdieu:

pôr em foco os efeitos que a dominação masculina exerce sobre os *habitus* masculinos não é, como alguns poderão crer, tentar desculpar os homens. É mostrar que o esforço no sentido de libertar as mulheres da dominação, isto é, das estruturas objetivas e incorporadas que se

lhes impõem, não pode se dar sem um esforço paralelo no sentido de liberar os homens dessas mesmas estruturas que fazem com que eles contribuam para impô-la (Nota: BOURDIEU, 2011, p. 136).

Por essas estruturas de dominação estarem profundamente arraigadas à sociedade, as mulheres também podem reproduzir discursos e ações que favorecem e legitimam a dominação masculina. A violência entre as mulheres ocorre em função da ordem patriarcal para que não seja abolida, mas, antes, alimentada, “pois há, entre os estudos feministas, a compreensão de que o patriarcado escraviza mulheres com sua própria permissão. É parte da estruturação do patriarcado contar com a colaboração daquelas a quem prejudica” (PENKALA, 2014, p.226). Porque, “o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder” (BOURDIEU, 2011, p. 52).

Para combater essa violência entre as mulheres existe a *sororidade*, termo que será discutido no próximo item. Tendo em vista que “uma das lutas feministas é combater essa inimizade, não só fortalecendo, mas promovendo a *sororidade*. Ao estabelecer essas relações de *sororidade*, as mulheres conseguiriam lutar para eliminar as formas de opressão, violência e exploração que envolvem o ‘segundo sexo’” (GARCIA; SOUSA, 2015, p. 1004).

4.4 Sororidade: a irmandade entre as mulheres

De acordo com Ana Penkala, o termo *sororidade* tem origem no período pós-Medieval, na palavra *sorōritās* (do Latim Renascentista) e do termo em latim para *irmã*, *soror*. Ademais, “nos EUA, muitas freiras ainda usam *soror* para se designarem com o mesmo sentido que se usa *irmã*, no português, como sinônimo de freira. Também nos EUA, as organizações femininas de universitárias são chamadas *sorority* como sinônimo de *sisterhood*” (PENKALA, 2014, p.225).

Para além da escrita, a pesquisadora define o significado de *sororidade* como um pacto político e ético de irmandade entre as mulheres que despertam práticas a fim de preservar e estimular a proteção, solidariedade e defesa entre as mulheres e, assim, enfrentar o patriarcado (PENKALA, 2014, p.225).

Para a jornalista criadora do movimento e do livro *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*, Babi Souza, a “*sororidade* é a união e aliança entre as mulheres, baseadas na empatia e companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum” (SOUZA, 2016, p.41). O movimento foi idealizado quando Souza estava atravessando uma praça escura em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, e considerou que se estivesse com mais mulheres se sentiria mais segura. A partir de então, o movimento cresceu nas redes sociais e depois a jornalista escreveu o guia.

Apesar de possuir registro nos Estados Unidos, na língua portuguesa, a palavra *sororidade* não existe. Para o sentido de irmandade entre as mulheres deve se utilizar a palavra fraternidade, que vem do latim *frater*, ou seja, irmãos. Mais um vocábulo da língua portuguesa que expressa o masculino como único sujeito, sendo assim, machista e silenciador das relações possíveis de irmandade entre o feminino. Não serve, portanto, aos objetivos da perspectiva feminista, pois:

a versão masculina é a que ficou entre nós, afinal de contas, a sociedade patriarcal nos ensina que relações harmoniosas somente são possíveis de se concretizarem entre os homens e não entre as mulheres. Desse modo o sentido do termo *sororidade* necessita ser resgatado e formas de vivenciar este tipo de relação necessitam ser ensaiadas também durante o trabalho de pesquisa (BECKER, 2015, p.4).

Da mesma forma que Penkala, Dantielli Garcia e Lucília Maria Abrahão e Sousa consideram a *sororidade* como “aliança feminista entre mulheres, dimensão ética e prática do feminismo contemporâneo” (GARCIA; SOUSA, 2015, p.991). Além disso, as estudiosas analisam a *sororidade* como uma experiência subjetiva que as mulheres precisam passar para eliminar todas as formas de opressão, realizadas pela dominação masculina entre elas. É, também, “conscientizar as mulheres sobre a misoginia. É um esforço pessoal e coletivo de destruir a mentalidade e a cultura misógina, enquanto transforma as relações de solidariedade entre as mulheres” (GARCIA; SOUSA, 2015, p.1003). Pelo fato das mulheres terem relações conflituosas:

a própria mulher, às vezes, não “valoriza” outra mulher. A luta feminista também é para que isso se efetive, ou seja, há a tentativa pelo coletivo de romper com uma forma de violência contra a mulher praticada pela própria mulher, por não ter consciência de suas relações

de companheirismo com a outra (GARCIA; SOUSA, 2015, p.1003).

Como destaca Marcia Tiburi, no prefácio do livro *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*, a rivalidade feminina é um mito criado e que é próprio da ideologia da dominação masculina que coloca essa rivalidade como algo naturalizado e tradicional para manutenção do poder patriarcal. Ou seja, a união feminina é um mal que se precisa evitar para que a ordem continue estabelecida e não seja questionada. Sendo assim, as mulheres naturalmente não podem estabelecer laços de irmandade e ajuda mútua por serem “eternas” rivais (TIBURI, 2016, p.7).

No mesmo sentido que Tiburi, Souza afirma que “raro é encontrar alguém que não reproduza o discurso de que irmandade mesmo existe apenas entre os homens, e que, nós mulheres não temos essa capacidade” (SOUZA, 2016, p.44). Além disso, “nenhum fator biológico nos torna menos capaz que os homens de ser amigas, mas ouvir e acreditar nisso a vida toda, sim” (SOUZA, 2016, p.53).

A partir do momento em que ocorre o esforço para unir as mulheres e ir contra o mito da rivalidade feminina, acontece, ao mesmo tempo, o empoderamento feminino gerado por elas próprias através da prática da *sororidade*. Empoderamento vem da palavra empoderar, que significa conceder ou conseguir poder. Isso porque, quando a solidariedade feminina é posta em prática, as relações entre as mulheres, que nem sempre são empáticas, são questionadas e assim pode ser transformada.

Dessa forma, enfrentar o discurso patriarcal que coloca a mulher como inimiga da outra se torna possível, pois, “quando agimos como se fôssemos rivais perdemos a força que poderíamos ter caso usássemos a *sororidade* para nos empoderar” (SOUZA, 2016, p.53). A partir desses pontos, ela acredita que as mulheres possam questionar as suas atitudes machistas e de inimizade entre o feminino, e assim, transformar essa relação com a aplicação na vida cotidiana da *sororidade*.

Assim, após esse questionamento e esforço, a *sororidade* posta em prática permite que as mulheres possam colocar em evidência também o feminismo, porque esse se materializa a partir dessa vivência solidária entre as mulheres. Por isso, acaba potencializando a cultura feminista e enfrenta a dominação masculina, logo, da

violência que ela gera. Esse empenho deve ser feito por todas as mulheres, já que “não é uma luta de uma só mulher, mas sim de todas, unidas pela *sororidade*” (GARCIA; SOUSA, 2015, p.1003).

Além disso, a partir do momento em que as mulheres extinguem a competição entre si e assumem uma posição de empatia e solidariedade entre elas, ocorre uma quebra no padrão criado pela ordem machista, patriarcal, sexista e misógina, e assim, uma pode empoderar a outra para que a opressão e as suas imposições e amarras criadas possam ser destruídas, construindo uma nova ordem e modo de relacionamento entre as mulheres.

4.5 Amizade e não utopia: a crítica a *sororidade*

Apesar de ser uma perspectiva para o combate ao machismo, a *sororidade* foi criticada por vezes por algumas pesquisadoras, como foi o caso de Fraçoise Collin, na França, para quem o conceito (*sororité*) era pensado na “ilusão da harmonia e da homogeneidade entre as mulheres, assim como uma ilusão da identidade absoluta entre o privado e político” (COLLIN 1983-1984 *apud* COSTA, 2009, p.13).

Além disso, o termo, muitas vezes, segundo Costa, propõe práticas e sociabilidades femininas, mas sem dizer sobre as relações reais e frequentes de conflito entre as mulheres “ocultando seu antônimo: a pluralidade de relações de poder e dominação também presentes nas formas de convivência de mulheres com mulheres” (COSTA, 2009, p.14).

Como já dito, apesar do termo não existir no idioma português, diferente dos questionamentos abordados pela pesquisadora francesa Collin, a *sororidade* foi uma das pautas utilizadas positivamente no Brasil onde, “ao contrário do caso francês, a segunda onda feminista no Brasil não elabora qualquer crítica sobre essa metáfora, nos termos feitos por Collin; pelo contrário, as práticas que a alimentam, nos anos 70 e 80 do século XX, parecem tê-la como motivação política” (COSTA, 2009, p.15). A intenção entra unir as mulheres em prol de um bem comum.

As décadas de 1970 e 1980 marcaram a segunda onda feminista na América Latina, sendo que a primeira ocorreu na década de 1910. No Brasil, esse movimento foi

liderado pela bióloga Bertha Lutz em busca do voto feminino (GARCIA; SOUSA, 2015, p.994).

Porém, a partir dos anos 90, na terceira onda do feminismo, houve uma “sororidade interrompida”, posto que, as desigualdades entre as mulheres, principalmente de classe, forçaram uma crítica a *sororidade*, porque nem todas as mulheres eram tão “iguais”, portanto, umas não passavam pelas mesmas vivências que outras e não havia essa solidariedade de fato, para acabar com essa diferença e que os privilégios fossem revelados e questionados. “Se, antes, a ‘*sororidade*’ presumida havia mobilizado mulheres, desiguais entre si, na busca de igualdade de direitos, já nos anos 90, entre nós, essa mesma *sororidade* se mostra” ineficaz. Além disso,

a metáfora da “sororidade” dos movimentos, dos anos 80 do século XX, não foi capaz de assegurar às mulheres acessos a direitos iguais nesse lugar particular – o da saúde- onde parecia bastar a identidade biológica para fazer reconhecer necessidades sociais comuns a todas elas (COSTA, 2009, p.22).

É necessário, com isso, que a *sororidade* também seja vista diante de várias perspectivas para que não caia em um igualitarismo utópico, ou mesmo, coloque as mulheres como seres somente do bem ou vítimas. Pois, “a inocência inicial se apagou. As vivências humanas têm movido aquele processo de tomada de consciência e favorecido a revisão daquelas nossas referências” (COSTA, 2009, p.23). Como ressalta Marcia Tiburi:

não devemos, contudo, com a crítica do mito da rivalidade feminina, criar o mito da mulher naturalmente compadecida. Como se as mulheres não fossem seres humanos iguais a outros quaisquer, que experimentam todos os tipos de afetos, dos mais bonitos, como compaixão, até os mais odientos e perversos (TIBURI, 2016, p.8).

Essa questão se assemelha ao primeiro movimento feminista, o Feminismo Universal, que tinha como visão que todas as mulheres eram iguais. Atualmente, é nítido que todos os recortes da sociedade como classe, gênero, orientação sexual e raça são somados no indivíduo como níveis de opressões. Já que, “a ordem das bicadas na sociedade humana é muito complexa, uma vez que resulta de três hierarquias/contradições – de gênero, de etnia e de classe” (SAFFIOTI, 2011, p. 117).

Por conseguinte, a *sororidade* também deve ser inserida dentro desses níveis de hierarquia social. Ou seja, mais do que falar na libertação da mulher com relação à rivalidade entre elas, deve-se expressar em conjunto qual o lugar de fala de cada mulher e que a irmandade feminina leve em considerações esses aspectos para atingir uma empatia real e seja efetiva.

Para Bourdieu, a solução para de fato extinguir a dominação masculina seria uma ação política em todas as estruturas sociais, tendo em vista que:

só uma ação política que leve realmente em conta todos os efeitos de dominação que se exercem através da cumplicidade objetiva entre as estruturas incorporadas (tanto entre as mulheres quanto entre os homens) e as estruturas de grandes instituições em que se realizam e se produzem não só a ordem masculina, mas também toda a ordem social (a começar pelo Estado, estruturado em torno da oposição entre sua “mão direita”, masculina, e sua “mão esquerda”, feminina, e a Escola, responsável pela reprodução efetiva de todos os princípios de visão e de divisão fundamentais, e organizada também em torno de oposições homólogas) poderá, a longo prazo, sem dúvida, e trabalhando com as contradições inerentes aos diferentes mecanismos ou instituições referidas, contribuir para o desaparecimento progressivo da dominação masculina (BOURDIEU, 2011, p. 139).

Dessa forma, é necessária uma ação conjunta de todas as ordens sociais para que a dominação masculina e todos os seus mecanismos sejam abolidos e, assim, as mulheres e todos os seres subjugados pelos homens sejam libertos dessas amarras.

O próximo capítulo irá trazer como que Walt Disney foi importante agente influenciador na construção da identidade feminina durante anos e que até hoje permanece. Além disso, será abordada a relevância do conto de fadas dentro da narrativa de *princesas* da *Walt Disney Studios*.

5. A influência de Walt Disney e dos contos de fadas nas produções do cinema de animação

Walt Disney Studios e os contos de fadas estão interligados, porque a maior parte da produção cinematográfica dessa empresa visa recontar as histórias baseadas em princesas, bruxas, filhos órfãos, príncipes, enfim, personagens essencialmente de contos de fadas.

Como a produção de filmes com enredos de contos de fadas é mais conhecido e amplamente divulgado, é fácil encontrar pessoas que assistiram primeiro a recriação da história de uma obra e somente depois leu ou conheceu o livro que deu origem a narrativa do filme.

5. 1 A relevância de Walt Disney e sua empresa

Além dos aparatos tecnológicos e dos atores, já mencionados no terceiro capítulo, importantes para o desenvolvimento do cinema tradicional e a animação cinematográfica, devemos destacar o estadunidense Walt Disney (1901-1966). Ele foi, sem dúvida, um dos agentes primordiais e de destaque para o avanço da animação cinematográfica mundial.

Walter Elias Disney nasceu no dia 5 de dezembro de 1901, em Chicago nos Estados Unidos. Ele foi o quarto dos cinco filhos de Flora e Elias Disney, que viveram a maior parte de sua infância na fazenda de sua família em Marceline, Missouri. A relação que tinha com o pai era de conflito, de acordo com Alan Parma (2008), Elias Disney era severo com os filhos e não aceitava falhas e frequentemente castigava-os com agressões físicas.

No entanto, diferente da relação com o pai, Walter buscava conforto com o irmão mais velho Roy O. Disney, que futuramente seria o seu sócio. Disney passou a nutrir um sentimento de ódio pelo pai, e acabou saindo de casa aos 16 anos e foi trabalhar na Cruz Vermelha durante a Primeira Guerra Mundial (PARMA, 2009, p.508).

Após esse período, Disney foi morar com Roy em Nova York. Começou a trabalhar para a Kansas City Ad, “uma pequena produtora de curtas animados exibidos nos cinemas locais. Lá, trabalhou com seu antigo amigo e futuro parceiro de negócios, Ub Iwerks” (PARMA, 2009, p.508).

Em 1923, Disney e Roy se mudaram para Hollywood e alugaram um apartamento e, assim, os irmãos Disney e mais Ub Iwerks, criaram a companhia Disney Brothers Studio. Mas, em 1924, por sugestão de Roy, a empresa passou a se chamar de *Walt Disney Studios*. Ela focava, inicialmente, na produção de curta-metragens de animação (Thomas, 1969, *apud* FOSSATTI, 2011, p. 34).

De acordo com Fossati, “o personagem ‘Oswald’, comercializado pela Universal Studios, foi o personagem precursor das animações de Disney. Entre 1927 a 1928, foram produzidos aproximadamente 28 curta-metragens animados para o estúdio”. Além disso, “o império de Walt Disney, na época ainda incipiente, enraizava-se apoiando em sua atitude de persistência, dedicação e determinação” (FOSSATTI, 2011, p. 34).

Até que, em 1937, Disney focou esforços para a realização de seu primeiro longa-metragem de animação: *Branca de Neve e os sete anões*. “A transformação dessa notória história dos Grimm em um filme de animação revelou-se pioneira, abrindo caminho para uma nova era – a de contos de fadas animados” (CASHDAN, 2000, *apud* FOSSATTI, 2011, p. 38).

A produção foi um sucesso. Com isso, Disney abria espaço para deixar um dos grandes legados, as princesas dos contos de fadas. Entre 1937 e 1970, foram lançados 15 filmes de animação de longa-metragem. Desse modo,

com o sucesso comercial da produção, Disney reafirmava seu interesse no cinema de animação, desenvolvendo novos e potenciais projetos. Os sucessivos longa-metragens de animação consolidavam-se como carros-chefe de Disney, responsabilizando-se pelo sucesso financeiro do estúdio (FOSSATTI, 2011, p. 39).

Após mais de 42 anos de trabalho, em 15 de dezembro de 1966, Walt Disney faleceu, depois de ter sido internado com graves problemas no coração causados pelo seu uso excessivo de nicotina e álcool, deixando o estúdio mãos de Roy Disney (PARMA, 2009, p.508).

Segundo Fossati, Disney conseguiu alavancar o gênero de animação com dois conceitos importantes: imaginação e fantasia, sendo até hoje as bases para qualquer produção do gênero e também tornou a animação hiper-realista. “Independente da técnica de animação, tradicional ou digital, os paradigmas de Disney preservam-se

como importantes referenciais das produções atuais” (FOSSATTI, 2011, p. 33). A pesquisadora considera que:

o estilo Walt Disney continua a inspirar a animação mundial, consolidando suas obras como marcos referenciais. Sua técnica, estética e sensibilidade para dar vida a suas criações perpetuam-se por gerações, abrindo espaço para a vivência individual de fantasias inusitadas, sob um corpo comum (FOSSATTI, 2011, p. 27).

Para Wells (1998), os desenhos criados pelos estúdios Disney conseguiram consolidar uma nova estética em que o design, o contexto e a ação seriam correspondentes aos filmes com atores, ou seja, realistas. Para isso, as personagens, os objetos, os ambientes, os movimentos e o comportamento do corpo deveriam estar sujeitos às leis físicas do mundo real, assim, como também o som deveria se adequar (WELLS, 1998 *apud* LIMA, 2012).

As tramas utilizadas nas produções Disney são “geralmente, adaptações de obras famosas e de grande aceitação popular, sendo introduzidos nelas personagens e músicas próprios que auxiliam o desenrolar da narrativa” (PARMA, 2008, p.400). Muitas dessas obras, todas que serão analisadas nesse estudo, são baseadas em contos de fadas. No entanto, como essa passagem da história escrita para encaixar no padrão estabelecido por Disney perdem-se elementos, como destaca Alan Parma:

características próprias dos contos de fadas (que por incrível que pareça têm, geralmente, finais tristes) e dos romances (que tendem a um final trágico também, com a morte de vários personagens) são alteradas para atingir um público próprio, o infantil, com objetivos próprios, o entretenimento, a diversão (PARMA, 2008, p.403).

Quando a *Walt Disney Studios* mistura as características narrativas dos contos de fadas para o cinema, consegue trazer duas vezes o encantamento para o espectador, porque reúne a magia própria do conto de fadas com a do cinema. “A maneira como os acontecimentos são apresentados nas histórias interfere no sentido e na significação emocional emergentes”, assim como acontece com o filme tradicional, o modo como o personagens vão aparecendo e interagindo, o espectador é atingido, porque “as narrativas dos contos de fadas, envoltas por heróis, príncipes e princesas, apropriam-se de novas possibilidades do Ser envolvendo o emocional do leitor/espectador em suas jornadas” (FOSSATTI, 2011, p. 68-69).

Diferente dessa visão, o psicólogo Bettelheim acredita que as versões dos contos de fadas criadas pelos filmes são negativas, porque são representações “amesquinhas e simplificadas, que amortecem os significados e roubam-nas de todo o significado mais profundo”, além disso, ele considera que as produções transformam os contos de fadas em diversão vazia (BETTELHEIM, 1980, p.32).

5.2 As transposição dos contos de fada para o cinema de animação

Como dito, grande parte das narrativas utilizadas para as criações da Disney advêm da transposição dos contos de fadas para os filmes. Os contos são formas narrativas de ficção baseadas em histórias orais contadas. Mas, no final do século XVII, Charles Perrault (1628 – 1703), na França, uniu os contos de fadas e editou para a audiência da corte do rei Luiz XIV (1638 – 1715) (FARIAS; RUBIO, 2012, p.1).

De acordo com Fossati, “a forma conto é uma das três possibilidades de estrutura do gênero narrativo ficção, as outras duas são novela e romance. O conto dá visibilidade a uma experiência significativa e condensada da vida dos personagens através da efabulação”. Para a pesquisadora, os elementos do maravilhoso que formam o conto “permite a satisfação moral e a segurança barrada pela imoralidade da realidade” (FOSSATTI, 2011, p. 65).

As histórias baseadas nos contos de fadas nas produções dos estúdios Disney, apesar de fantasiosas, fazem parte dos discursos da sociedade e são representações de conceitos que fazem parte do imaginário coletivo. Dessa forma,

o real e a fantasia se imbricam. O real, o social e o ideológico inspiram a fantasia, construindo um mundo ficcional representado pela transformação de significações sociais inconscientes do autor. Carregada por presenças, as produções injetam no espectador acontecimentos belos, extraordinários e intensos, resgatando vivências e dando um novo tom ao espetáculo (FOSSATTI, 2011, p. 71).

Além disso, os contos de fadas, assim, como o cinema, como dito anteriormente, fazem parte do mundo simbólico e do imaginário, formam, criam e constroem e reproduzem arquétipos e estereótipos, assim, “torna-se possível perceber que não nos dão outro poder, senão o de assumir o real através da cultura do imaginário”. Dessa forma, os contos e, a produção cinematográfica que usam eles como base para narrar acontecimentos, por agir no imaginário, interferem na identidade,

porque “a imaginação é um instrumento fundamental de elaboração e construção da nossa identidade” (FARIAS; RUBIO, 2012).

Portanto, podemos considerar essas narrativas como “excelentes veículos para a transmissão de valores, porque dão contexto a fatos abstratos, difíceis de serem transmitidos isoladamente” (FARIAS; RUBIO, 2012, p.5). Sendo esses valores da classe dominante, como mencionado previamente, que considera a mulher submissa, ou seja, excluí ou oprime as pessoas que não fazem parte do discurso hegemônico, que “têm um efeito disciplinador capaz de gerir estratégias educativas que normatizam o que é permitido pensar, falar e fazer” (FERREIRA, 2015, p. 17). Nesse sentido, para Calado,

os contos de fadas, pela sua maneira de se reportar às bruxas, serviram como excelente material para elaboração de regras de pensamento e condutas do imaginário contemporâneo que reforçam a subserviência das mulheres. Isto se deve, talvez, ao fato dos contos serem parte mais presente no universo feminino do que no masculino, tanto pela sua narração e transmissão, como pelas personagens, que, frequentemente estão como protagonistas, e também pelas ouvintes (CALADO, 2003, p.4)

A partir da pesquisa sobre a relação entre os contos de fadas e o imaginário infantil na construção da identidade das crianças em *Os Contos de Fadas: a Leitura e a Construção do Imaginário Infantil*, das pesquisadoras Maria Elizabete Souza Couto e Gleisy Vieira Campos, podemos perceber como essas narrativas afetam as identidades das crianças de acordo com o recorte social de classe, raça e gênero. O estudo foi feito com crianças entre cinco e seis anos de uma creche na cidade de Itabuna, na Bahia.

As pesquisadoras convidaram os alunos para dramatizarem a história da Branca de Neve e os Sete Anões. Duas meninas desejavam ser a Branca de Neve, Paula (branca) e Geisa (negra), todos os nomes das crianças são fictícios. Com a disputa, as pesquisadoras questionaram as crianças sobre quem deveria ser a personagem, e grande parte das crianças responderam que Paula que deveria ser. Segue o diálogo transcrito no estudo:

Pesquisadora: “Por que Geisa não pode ser?”

Rodrigo: “Tem que ser branca”

Pedro: “Geisa não é branca”

Rodrigo: “Paula é branca e Geisa é preta”

Marcos: “Porque Geisa é feia”

(COUTO; CAMPOS, 2009, p.10).

Pode-se perceber, por meio desse diálogo, como as crianças reproduzem os discursos dos contos de fadas e também das produções de animação cinematográficas. Dessa forma, apenas pessoas que representam e fazem parte do discurso hegemônico são incluídos, enquanto quem é diferente dessa norma é excluído. Esse discurso já é construído a partir da vivência de crianças com apenas cinco e seis anos de vida.

Sem conseguir ser a Branca de Neve, Geisa representou a madrasta. Mas,

diante do espelho tinha dificuldade em olhar-se e dizer a mais célebre frase: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?” [...] Ao expressar a famosa frase, foi como se estivesse questionando sua própria beleza, confrontando assim o fato de ser, ou não ser uma criança bonita (COUTO; CAMPOS, 2009, p.10).

Com isso, as pesquisadoras puderam observar que Geisa “começava a construir significados caracterizadores de uma posição identitária, pois é diante do confronto entre os diferentes e nas diferenças que esses significados são construídos”. Além disso, ela “está no processo de construção de uma identidade histórica, cultural e socialmente negada, outras crianças parece que ainda negam sua personalidade em contextos diversos” (COUTO; CAMPOS, 2009, p.11).

Da mesma maneira que as meninas negras são excluídas desse processo e sofrem essa violência, acontece com o mito da rivalidade feminina, ou seja, que as mulheres não podem ser verdadeiramente amigas uma das outras, porque como exposto antes, há um discurso hegemônico que prega que a amizade verdadeira só existe entre os homens. As produções fílmicas quando abordam a relação entre as mulheres muitas vezes apenas representam essa inimizade, reforçando, assim, a impossibilidade de uma amizade feminina.

O próximo capítulo irá mostrar por meio da análise como que é representada essa rivalidade feminina nos filmes escolhidos. A metodologia utilizada é a análise do discurso.

6. Analisando as relações femininas nas narrativas de *princesas*

Grande parte das representações femininas nos contos de fadas são princesas, fadas ou bruxas, que estão presentes também nas produções de Walt Disney. Apesar desses três estereótipos, a maioria das meninas se identifica com as princesas e deseja ser uma delas, por conta dos desfechos ruins reservados às bruxas ou madrastas. Evidenciando assim, uma das formas principais de caracterizar como uma “mulher deve ser” na sociedade. Como destaca Ferreira, “as princesas são o primeiro exemplo que meninas querem imitar – um ideal impossível, com sua juventude, cinturas extremamente finas e cabelos sempre impecáveis” (FERREIRA, 2015, p. 9).

Após a criação da primeira princesa, Branca de Neve, a Disney criou mais doze, que são: Cinderela (1950); Aurora, de *A Bela Adormecida* (1959); Ariel, de *A pequena sereia* (1989); Bela, de *A Bela e a Fera* (1991); Jasmine, de *Alladin* (1992); Pocahontas (1995); Mulan (1998); Tiana, de *A Princesa e o Sapo* (2009); Rapunzel, de *Enrolados* (2010); Merida, de *Valente* (2012); e Elsa e Anna, protagonistas de *Frozen* (2013). Para contextualizar as personagens, as sinopses podem ser vistas no anexo dois desta pesquisa junto com uma figura com todas as princesas.

As personagens foram sendo modificadas durante o passar do tempo, em função da influência das conquistas das mulheres por meio do movimento feminista. Dessa forma, assim como na vida real, as personagens também foram tendo mais espaço de fala como sujeito. Para evidenciar isso, esta pesquisa, assim como Breder, Ferreira, Draeger, dividiu as princesas em clássicas, rebeldes e contemporâneas, porque além de facilitar a compreensão cronológica do surgimento de cada produção, demonstra a ascensão da mulher na sociedade.

As análises a seguir foram feitas a partir da análise do discurso, focando na relação entre as personagens principais e outras mulheres, que fazem parte da trama. A partir da observação foi possível perceber como as produções das princesas da Disney representam a relação feminina, procurando entender se os filmes põem em evidência o mito da rivalidade entre as mulheres, como forma de dominação masculina que afasta as mulheres e as impede de exercerem a *sororidade*, logo, de serem empoderadas.

6.1 Análise das princesas clássicas (1937 – 1959)

As princesas clássicas são representadas por Branca de Neve, Cinderela e Aurora. Essas produções refletem uma cultura que determina para a mulher apenas o âmbito doméstico, quer dizer, privado. Ela não deve ter voz, espaço na sociedade e nem ser dona de sua própria vida e escolhas. Porque é considerada indefesa, frágil e passiva, por isso, precisa ser amparada e legitimada por um homem.

Tanto é que, nas duas primeiras produções, o príncipe nem sequer tem nome, já que o importante é existir a figura masculina, resultado de uma sociedade patriarcal. Elas são princesas passivas e belas que esperam por um príncipe para salvá-las. Os desejam antes mesmo de aparecerem fisicamente, pois sonham com eles. Revelando, assim, que as mulheres precisam de uma figura masculina para serem felizes e se tornarem sujeitos legitimados.

Além disso, todas as três princesas possuem relação de rivalidade com outra mulher, podendo ser madrasta ou bruxa, que assume os aspectos opostos delas, sendo mulheres ambiciosas, que se importam apenas com a beleza exterior, mais do que interior, invejosas, perigosas, maldosas, ciumentas, e que, acima de tudo, são donas de suas próprias vidas, ou seja, não passivas.

Portanto, as produções colocam as personagens como divergentes, ou seja, traz a dualidade dos estereótipos femininos para fortalecer a rivalidade entre elas. Além disso, expõe um modelo de mulher a ser seguido, enquanto o outro deve ser rechaçado.

6.1.1 Branca de Neve e os Sete Anões

Em Branca de Neve, há uma relação forte de rivalidade feminina, sendo ela o cerne da trama, a estória toda se desenvolve a partir dessa inimizade, inveja e competição entre as mulheres. A rainha, que é a madrasta de Branca de Neve, tenta matá-la porque o espelho mágico diz que a princesa é a mais bonita.

O filme apresenta apenas Branca de Neve e a rainha como mulheres, os outros personagens são figuras masculinas ou animais da floresta. Realçando a relação de inimizade entre as mulheres nessa produção, já que nem a rainha e nem Branca de Neve têm amigas ou qualquer relação feminina positiva, sendo a dualidade feminina a única representação. Não há nenhum traço de empatia ou irmandade entre as duas.

Todo dia a vaidosa rainha consultava o espelho para saber quem era a mais bela até que um dia o espelho respondeu que era Branca de Neve, o que não agradou a madrasta, que decide matar a enteada, evidenciando que não há nenhuma relação amorosa ou empática entre as duas, muito menos de *sororidade*. Assim, nenhuma mulher pode empoderar a outra, há uma retratação da violência por parte da mulher contra outra, logo, uma forma de manutenção do patriarcado e do mito da inimizade feminina. Quando a prática dessa violência é feita pela rainha contra a princesa, ela também comete uma violência contra si como mulher. Além disso, a rainha está presa ao mito da beleza, sofrendo mais uma vez da violência do patriarcado.

A rainha pede para o caçador matar a princesa no bosque. No entanto, ele não consegue cometer o assassinato e pede para que ela fuja dizendo sobre a rainha: “Ela má invejosa e ninguém pode detê-la”. Nessa frase, fique evidente que Branca de Neve por ser boa não deveria morrer por uma rivalidade feminina. Ele manda Branca de Neve fugir para bem longe. A princesa obedece e assim começa a cena dela com dificuldades e assustada na floresta fugindo de sua madrasta. Demonstrando que mesmo não morrendo, a rainha praticou uma violência contra ela.

Até que ela começa a chorar e aparecem alguns animais na floresta, que são inofensivos, e Branca de Neve diz: “Me desculpe, eu não queria assustar vocês, mas se soubessem o que eu passei, tudo porque eu tive medo, estou muito envergonhada pelo que fiz. O que fazem quando levam um susto?”. Com isso, a princesa se mostra passiva, mesmo estando em apuros.

Os animais levam a menina para a casa dos anões. Ao chegar, ela diz “Que belezinha, parece casa de boneca. Eu gosto daqui!”. Ela considera que a casa é de crianças e reclama da desorganização e sujeira. “Olhem só para essa lareira coberta de pó, olhem teias de aranha. Oh meu Deus, que montão de pratos sujos”, observa ela se dirigindo aos animais. “Acho que nunca varreram o chão, a mãe deles devia, ah... talvez não tenham mãe... são órfãos, pobrezinhos!”, pode-se perceber claramente que o papel para a limpeza doméstica deve ser da mulher, porque como homens e órfãos essa função não são atribuídas a eles. Por isso, Branca de Neve se responsabiliza a limpar a casa, sofrendo mais uma violência do machismo, mesmo não existindo presença física masculina, devido ao poder simbólico conceituado por Bourdieu.

Às 17h, os sete anões: Mestre, Atchim, Zangado, Feliz, Dengoso, Soneca e Dunga voltam para casa. Ao encontrar Branca de Neve dormindo em suas camas, não a matam por conta de sua beleza. O único anão que é contra a permanência dela é Zangado que diz: “As mulheres são falsas e cheia de sortilégio”, expressando uma violência direta e, até mesmo, um discurso de ódio contras as mulheres.

A princesa acorda e se apresenta aos anões, logo, eles percebem que ela é a princesa. Ela pede para ficar, porque senão a sua madrasta irá matá-la. Eles falam que a rainha é malvada, uma bruxa e feiticeira. Os anões definem a rainha com adjetivos pejorativos, mas Branca de Neve é elogiada, porque além de sua beleza, ela limpou e cozinhou para eles e continuará fazendo. Novamente, a rivalidade e dualidade feminina são expostas e reforçadas, mostrando qual exemplo de mulher deve ser seguido. Portanto, decidem deixar Branca de Neve ficar na casa.

Logo depois, aparece a cena que o espelho revela a rainha que Branca de Neve continua sendo a mais bela e que não morreu, conforme diálogo abaixo:

Espelho mágico: Branca de Neve ainda vive é a mais bela então. É o coração de um bicho que está em vossa mão.

Rainha: Coração de um bicho? Então fui traída.

A partir de então, ela esquematiza outro plano para matar a princesa. “Então, eu irei eu mesma a casa dos anões num disfarce tão perfeito que ninguém vai suspeitar”, diz a rainha. Ela decide se transformar em idosa e envenenar uma maçã. A cena que se segue é a madrasta se transformando e antes de tomar a porção mágica grita: “Agora começa o teu sortilégio!”.



Figura 2: A madrasta de Branca de Neve prepara a porção mágica.

Ao terminar ela complementa: “Um perfeito disfarce! E agora uma morte muito especial para alguém tão bela”. São frases de ódio que uma personagem mulher expõe sobre outra, mais uma vez uma dupla violência.



Figura 3: A madrasta da princesa com disfarce e maçã envenenada.

Após fazer o feitiço da maçã envenenada, a rainha, agora transformada em idosa, profere mais um discurso de ódio e competição contra Branca de Neve: “Quando ela morder a tenra casca para provar esta maçã, sufocará, paralisará, então eu serei a mais bela”. Mas há um antídoto, em que a vítima, ao receber o primeiro beijo de amor despertará. No entanto, ela não considera isso, já que declara: “Não receio isso, os anões acharão que ela está morta e será sepultada viva”.

Ela segue à casa dos anões para completar o plano de assassinar Branca de Neve e se tornar a mais bela. A rainha deseja matar a princesa em função do mito da beleza. Então, a rivalidade se torna materializada em um esquema mortífero. Ou seja, além do filme não retratar a solidariedade entre as mulheres, reforça a inimizade e até um possível assassinato.

A Bruxa chega à casa dos anões e assusta Branca de Neve ao se aproximar da janela dizendo: “Você está sozinha, meu bem?”.

Branca de Neve: “Eu estou sim, mas”.

Bruxa: “E os homenzinhos não estão?”

Branca: “Não eles não estão”.

Bruxa: “Fazendo torta?”

Branca: “Sim, torta de pêssegos”.

Bruxa: “A torta de maçã é que fazem os homens ficarem com água na boca. Uma torta feita com maçãs como esta”.

Branca: “Parece deliciosa”.

Bruxa: “E é, você deveria provar querida! Quer provar? Vamos. Vamos, pode provar.”

A Bruxa, ao perguntar se os anões não estão em casa, expõe mais uma vez a fragilidade da mulher, porque considera que se não há um homem ela está indefesa, não representa a mulher como segura de si sem a presença masculina. Essa cena é o retrato de uma sociedade que diminui a mulher.

Esse é o primeiro diálogo entre as duas durante o filme. Durante o filme, o que aconteceu foi uma falando indiretamente sobre a outra, ou mesmo outras falando delas como nas cenas em que o caçador e os anões descrevem a rainha, porque antes não existiu espaço para as vozes delas com elas próprias.

A rainha disfarçada também considera que a torta deve ser feita com maçã para deixar os homens com água na boca, mais uma vez a vontade do homem é mais importante que a da mulher, pois ela deve agradar a ele e não a si.

Dentro da casa, a conversa continua: “e porque você foi tão boa com a vovozinha eu vou contar um segredo a você, esta aqui não é como as outras é uma maçã miraculosa”, diz a bruxa.



Figura 4: A madrasta e Branca de Neve, primeiro diálogo do filme.

Branca: “Miraculosa?”

Bruxa: “É, é só prová-la e todos os seus sonhos se realizarão”.

Branca: “Verdade?”

Bruxa: “É, querida! Agora faça um pedido e dê uma dentada”.

Branca de Neve finalmente faz o pedido, que é ser feliz para sempre em um castelo com um príncipe, e morde a maçã. “Agora eu sou a mais bela de todas!”, grita a bruxa.

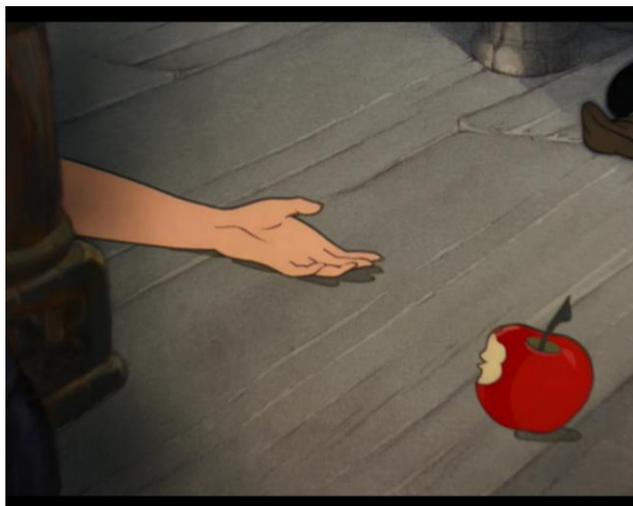


Figura 5: Branca de Neve desmaia após morder a maçã envenenada.

Os bichos, amigos de Branca, avisam aos anões e eles saem correndo para salvar a princesa, mas não chegam a tempo. Correm atrás da bruxa e ela cai de um penhasco após um raio a atingir. Assim, o plano para matar a princesa acaba matando-a também, todas as mulheres do filme estão mortas nesse momento. Portanto, além da rivalidade feminina inibir o empoderamento das mulheres, ela as matam. Caso a *sororidade* tivesse sido colocada em prática, provavelmente nenhuma personagem teria esse desfecho.



Figura 6: Morte da madrasta.

Diferente do que pensava a rainha, os anões não enterram a menina, por conta de sua beleza. Assim, a beleza, mesmo quando a mulher que a possui está morta, tem mais relevância que própria mulher como ser. Ou seja, a beleza se sobrepõe a ela estar viva e ser detentora dessa beleza. É nítido que a beleza de Branca de Neve não a pertence e sim ao patriarcado. “Ela era tão linda em seu sono de morte, que os anões não tiveram coragem de enterrá-la”, diz o narrador em voz off.

O príncipe que aparece no início do filme volta à cena final para despertar Branca de Neve. Mas é importante destacar que ele não sabia que o beijo iria acabar com o feitiço, então, pode considerar esse ato como necrofagia, já que a princesa estava morta. Mais uma vez a mulher é objetificada, a beleza dela é o que importa e mesmo morta pode ser violada.

O príncipe a beija e logo em seguida ela desperta. Todos celebram e ela vai embora junto com o príncipe no cavalo branco, depois de se despedir e beijar todos os

anões. Não há nenhum diálogo entre Branca de Neve e o príncipe, e mesmo assim, seguem para o castelo dele, o que representa outra violência, porque deixa claro que ela só é sujeito e feliz com um homem ao lado.

6.1.2 Cinderela

Cinderela, da mesma forma que Branca de Neve, tem a sua madrasta como inimiga. Além disso, as suas irmãs também a tratam mal. Mas, diferente de Branca de Neve, há uma única mulher com quem ela tem contato e que lhe ajuda: a Fada Madrinha. Porém, essa última relação é pouco evidenciada durante o filme, por isso, não consegue ser suficiente para trazer uma mudança na representação de *sororidade* feminina nas produções cinematográficas de animação dos Estúdios Disney. Além disso, a Fada Madrinha é um ser mágico em forma humana e não uma mulher comum.

O filme começa com a voz da narradora em off contando a história de Cinderela:

“No majestoso castelo vivia um senhor viúvo com a filha, a menina Cinderela, apesar de ser pai devotado e de dar a filha todo o luxo e conforto, ele sentia que faltavam a menina carinhos de mãe. Por isso, resolveu se casar de novo escolhendo para esposa uma senhora viúva que tinha duas filhas da mesma idade que Cinderela. As meninas Anastacia e Drizella. Com a morte inesperada do senhor, a madrasta revelou-se uma mulher cruel e hipócrita. Extremamente invejosa dos encantos e de beleza de Cinderela. A madrasta começou a defender apenas os interesses de suas próprias filhas”.

Após a morte do pai de Cinderela, Anastacia e Drizella, o castelo ficou em ruínas e a fortuna da família acabou, porque a matriarca gastava tudo com os caprichos de suas próprias filhas. Cinderela se tornou criada, assim como Branca de Neve, elas são responsabilizadas pelos afazeres domésticos. As irmãs de Cinderela, “por desprezo a apelidaram de Gata Borralheira. Cinderela, porém, continuava a mesma: gentil e bondosa”, expõe a narradora, evidenciando a falta de *sororidade* entre as irmãs. Os únicos amigos de Cinderela também como Branca de Neve são os animais.

Em um dos diálogos apresentados pelo filme demonstra como as três tratam Cinderela:

Cinderela: “Bom dia, Drizella, dormiu bem?”

Drizella: “Ah, o que lhe interessa? Passe essa roupa e não leve mais que uma hora! Uma hora, ouviu?”

Cinderela: “Sim, Drizella”

Cinderela sai do quarto.

Cinderela: “Bom dia, Anastácia!”

Anastácia: “Afinal conserte essa roupa!”

Cinderela: “Sim, Anastácia.”

Cinderela segue para o quarto da Madrasta.

Madrasta: “Entre Cinderela, entre.”

Cinderela: “Bom dia, Madrasta!”

Madrasta: “Pegue a trouxa e comece logo a trabalhar!”

Cinderela: “Sim, Madrasta”.

O diálogo não é amistoso com Cinderela, apenas são ordens para a garota, nem mesmo para uma criada os modos como a tratam seria adequado. A submissão de Cinderela é nítida, ela concorda com tudo que lhe é ordenado e faz todo o serviço. Sendo resultado da passividade de Cinderela e uma violência que as três mulheres praticam contra ela, logo, contra elas próprias por serem mulheres.

O rei planeja um baile para que o príncipe possa lhe dar netos. Organiza uma festa para que o seu filho possa se apaixonar e casar. “E que todas as jovens sejam convidadas”, diz para o seu criado. Demonstrando a necessidade do patriarca em ter descendentes para continuar com seu reinado.

Em uma das cenas as irmãs e a madrasta cantam na sala com um piano, já Cinderela canta lavando o chão, assim é possível perceber a diferença entre elas. Em vez da madrasta ou uma das irmãs convidarem Cinderela para também cantar na sala

junto com elas, a fazem de criada. Dessa forma, somente um grupo de mulheres têm benefícios e privilégios, excluindo outras.

No meio da cantoria Drizella e Anastácia começam a brigar, evidenciando que não há sequer *sororidade*, entre as irmãs com benefícios. A narrativa expõe além da rivalidade com a Cinderela, entre as duas. A mãe interrompe dizendo: “Meninas, lembrem-se acima de tudo bons modos”, quer dizer, para ela é mais importante ser uma mulher bela e recatada do que existir uma amizade entre as filhas.

Cinderela interrompe o ensaio das irmãs para informar que chegou uma carta do palácio. Novamente, Drizella e Anastácia começam a disputar quem irá ler a mensagem. Como pode ser visto na imagem a seguir:



Figura 7: A disputa entre Drizella e Anastácia.

A carta comunica sobre o baile que o rei está planejando para o filho. Cinderela deseja ir, porém logo vira motivo de chacota. A madrasta a deixa ir, mas desde que termine o serviço que lhe foi ordenado e se tiver um vestido próprio para a festa. As irmãs reclamam com a mãe que autorizou o pedido, porque para elas é absurdo Cinderela ir ao baile, já que somente elas que têm esse direito. Ou seja, uma amostra do que algumas mulheres fazem com as outras, as excluem de determinados espaços por não acharem que são adequadas ou por temerem perder espaços, não a empoderando-as e sim incentivando a rivalidade, competição e exclusão entre as mulheres.

Cinderela fica animada e planeja arrumar um vestido para a festa. Apesar de a madrasta ter autorizado a menina ir ao baile, ela e suas filhas a acumulam de serviço

para não consiga ir. “Que pena, acho que não terei tempo...”, diz Cinderela. Porém, os animais amigos da jovem revolvem fazer o vestido, enquanto as ratinhas costuram, os ratos vão buscar outros acessórios para completar o vestido. Demonstrando machismo até nos animais, porque enquanto a mulher deve ficar recolhida, o homem sai para a aventura.

Cinderela avisa que a carruagem chegou. A madrasta com ironia diz: “*Oh, Cinderela, não está pronta?*”

Cinderela: “Não posso ir.”

Madrasta: “Não vai, oh...que pena”.

As irmãs e a madrasta ficam felizes ao ver a tristeza e frustração de Cinderela, que vai para o quarto. Até que os amigos mostram o vestido que fizeram para ela. A madrasta, Drizella e Anastácia seguem para a porta, mas são surpreendidas por Cinderela com o vestido novo que grita: “Esperem! Não é lindo, gostam dele?”. Assim que notam a roupa de Cinderela e a possibilidade dela ir ao evento, as irmãs fazem um escândalo para que a mãe não a deixe ir ao baile. Então, elas começam a rasgar o vestido de Cinderela incitada pela mãe. Cinderela nada faz para impedir, mostrando mais uma vez a passividade dela e a violência que as outras mulheres fazem contra ela por conta da rivalidade feminina.

Depois de destruir o vestido, todas vão embora deixando Cinderela em casa. Ela sai correndo para o jardim chorando e lamentando: “Oh, não, não pode ser. Tudo acabou, perdi a festa. Não creio em nada, em mais nada”. Essa é uma das cenas que mais fica realçada a que ponto a rivalidade e inimizade feminina podem chegar. Cinderela é humilhada pelas próprias irmãs e madrasta. Em vez de empoderar, as irmãs fazem o oposto, realimentando, assim, as estruturas da dominação masculina com a rivalidade feminina. Fica explícito o desejo das irmãs em diminuir Cinderela para se sobressaírem.



Figura 8: Cinderela com o vestido rasgado pelas irmãs.



Figura 9: A Fada Madrinha consola Cinderela.

Até que aparece a Fada Madrinha que declara: “Se perdesse a fé eu não viria e aqui estou eu”. A Fada Madrinha começa a realizar o sonho de Cinderela que é ir ao baile. Transforma abóbora em carruagem, ratos em cavalo, cavalo em cocheiro e, finalmente, a roupa da moça. A Fada Madrinha, no entanto, avisa que o feitiço durará somente até a meia-noite: “ao soar das 12 a magia cessará e tudo que era antes voltará”. Cinderela segue para o baile. Pela primeira e única vez no filme ocorre uma relação de *sororidade*. É possível perceber que a Fada Madrinha empodera a si e a Cinderela. Todavia, essa relação é mínima se comparada com o resto da narrativa, porque dura menos de cinco minutos em uma produção de 75 minutos.

O príncipe se apaixona por Cinderela assim que a vê. Ele vai ao seu encontro e os dois dançam até a meia-noite, que é quando ela precisa ir embora. O rei fica

extremamente feliz, porque seu filho irá casar, assim, poderá ter os netos que tanto deseja. Diferente do rei, a madrasta e as filhas não ficam satisfeitas e querem saber quem é a moça que o príncipe está dançando, mais uma vez é representado a rivalidade feminina.

O reino segue na busca para encontrar a dona do sapato, que Cinderela deixou cair quando saiu correndo, após dar a hora que acabaria a magia. O príncipe prometeu se casar com ela para a alegria do rei, assim ele ordenou que todas as jovens devessem calçá-lo e em quem servisse se tornaria a noiva de seu filho. A novidade se espalhou, por isso, a madrasta disse às filhas que deveriam tentar experimentar o sapato, já que nem o príncipe sabia quem era a verdadeira dona dele. As irmãs começam a se arrumar e brigar para saber quem conseguiria se tornar princesa. A madrasta esconde a notícia de Cinderela, porque ela quer dar essa oportunidade somente para as suas filhas, podemos dizer, então, que acontece uma *sororidade* seletiva por parte da madrasta, que só é solidária com as suas filhas.

Cinderela escuta o que a madrasta diz às filhas e percebe que dançou com o príncipe e que ele estava procurando por ela. Portanto também irá se arrumar para calçar o sapatinho de cristal. Ela vai para o quarto, porém a madrasta a segue e a tranca para que não possa ter a chance.



Figura 10: Cinderela presa pela madrasta.

Quando o duque chega à casa de Cinderela com o sapatinho de cristal, logo Drizella e Anastácia começam uma briga para disputar quem seria a dona.

Evidenciando, novamente, a rivalidade feminina. As duas experimentam, mas, obviamente, o sapato não cabe. Enquanto isso, os dois ratinhos amigos de Cinderela pegam a chave do bolso da madrasta para libertar a menina.

Cinderela consegue escapar e grita ao duque que também quer colocar o sapato. “Por favor, posso calcá-lo?”, diz ela e, mais uma vez, ela se torna motivo de chacota das irmãs e da madrasta. No entanto, ele a permite experimentar. Assim que Cinderela vai calçar, a madrasta com raiva quebra o sapato. Outra violência contra a jovem é representada no filme.



Figura 11: O sapato de cristal quebra antes que Cinderela possa experimentar

O duque se desespera e, para a infelicidade da madrasta, Cinderela mostra o outro lado do sapato. Ela calça e segue diretamente para o reino, onde se casa e se transforma em princesa. Então, Cinderela, assim como Branca de Neve, só é feliz e legitimada quando casa com o príncipe, que também não tem nome. Evidenciando uma fragilidade e passividade das duas representações das mulheres.

6.1.3 A Bela Adormecida

No filme *A Bela Adormecida*, Aurora, diferente de Branca de Neve e Cinderela, não precisa enfrentar a sua madrasta e, sim, uma bruxa, Malévola. Dessa forma, diferente das duas primeiras produções, a maldição e a inveja recaem sobre Aurora não por uma competição entre as duas, mas, porque Malévola não foi convidada para a festa em comemoração ao nascimento da princesa Aurora. Além disso, ela é má por essência, como é demonstrado no filme. Ela não deseja que ninguém do reino seja

feliz e quer conquistar mais poder. Evidenciando, novamente, a rivalidade feminina para fortalecer a rivalidade entre elas.

Durante o evento, as três boas fadas vão presentear a menina, com o dom da beleza e de cantar. Até que Malévola aparece e lança um feitiço em Aurora. A bruxa diz: “Ouçam bem, a princesa crescerá com graça e beleza e amada por aqueles que a conheçam, mas antes do por do sol do seu décimo sexto aniversário ela fincará o dedo em um fuso de uma roca e morrerá!”. Assim, da mesma maneira que as tramas de Branca de Neve e Cinderela se deram a partir da rivalidade feminina, acontecerá neste filme, que se desenrola a partir dessa maldição de Malévola sobre Aurora. Ou seja, uma violência praticada por uma mulher contra outra.

Dessa forma, para combater a magia a última fada que não havia dado um presente, impede que a princesa morra, pois em vez da morte ela adormecerá até que um beijo a desperte, assim como Branca de Neve. Nessa cena, demonstra uma *sororidade* da fada com Aurora.

A Bela Adormecida também se difere das outras duas princesas, porque Aurora não é órfã, o pai e a mãe estão vivos, o rei Estevão e a rainha. Ficando evidente que apenas o homem, no caso o rei, tem nome, ou seja, somente ele é sujeito, enquanto a rainha não tem nome e nem fala durante a estória.

Além dos pais, a princesa é protegida por três boas fadas: Flora, Fauna e Primavera. As fadas cuidam da princesa como três camponesas sem magia no chalé do caçador até os 16 anos, que é quando o feitiço de Malévola não poderá mais ser concretizado. Sendo assim, uma das representações possíveis de *sororidade* nos filmes de princesa. No entanto, assim como dito sobre a Fada Madrinha de Cinderela, elas não são seres humanos, e sim mágicos, ou seja, a relação de empoderamento e *sororidade* não se dá entre seres de mesma categoria, sendo assim, frágil.

Dessa forma, em *A Bela Adormecida*, se pode observar que há uma nova relação entre as personagens. Foram ampliadas as possibilidades de convivência entre as mulheres, ocorrendo tanto de maneira positiva, que nesse caso acontece entre Aurora e as fadas, já que a mãe não possui presença significativa no filme, e de um modo negativo com Aurora e Malévola, ou Malévola e as fadas.

No dia em que Aurora completava 16 anos, a alegria voltava ao reino, mas Malévola estava frustrada. “Mas isso é incrível em 16 anos e nenhum sinal dela!”, diz a bruxa. Ela continua a procurar pela princesa para que o feitiço se concretizasse. Enquanto as fadas planejavam uma surpresa para o aniversário de Aurora. Mais uma vez é evidenciado as relações opostas entre as personagens.

As fadas, que são consideradas como tias, e a princesa vivem uma ajudando a outra, quer dizer, a *sororidade* é posta em prática. Durante o passeio na floresta, a pedido das fadas, Aurora fala do sonho que tem de encontrar um príncipe, até que ele aparece. Apesar de ser avisada pelas tias para não conversar com estranhos, a jovem desobedece. O príncipe diz que os dois já se conheciam desde o sonho que tiveram. Eles, então, cantam e dançam, se apaixonando. Até que Aurora lembra que precisa voltar ao chalé e sai correndo. Ao retornar para casa, ela descobre a surpresa preparada pelas fadas para ela. Mais uma cena de solidariedade entre as mulheres. “Oh, queridas este é o dia mais belo de minha vida”, exclama Aurora.



Figura 12: Aurora recebe surpresa de aniversário.

Ela conta as tias sobre o encontro com o príncipe, mas as fadas revelam que ela não pode se apaixonar, porque já possui um noivo, revelando assim, que ela é a princesa Aurora. No entanto, em vez de ficar feliz por saber que é uma princesa, que faz parte da nobreza, ela fica triste, porque não irá mais ver e nem ficará com o homem que conheceu na floresta. Aurora sai correndo chorando, e Primavera diz: “e pensávamos que a íamos fazê-la feliz...”, as fadas ficam tristes, inclusive uma chora, pela infelicidade da princesa. Outra vez, a empatia feminina é representada na narrativa. Porém, mesmo assim, levam a princesa para o reino sendo também passivas diante da situação. Outra questão apresentada nessa cena é sobre os casamentos arranjados. A

mulher não tinha escolha para decidir sobre o homem com quem deveria casar. As fadas, em vez de ajudar com o possível amor de Aurora, acabam colaborando para esse casamento combinado entre os reis.

As fadas e Aurora chegam ao reino, colocam a princesa no quarto e lhe dão uma coroa, mas mesmo assim desolada a princesa continua a chorar. As fadas a deixam por um momento a sós para que ela fique mais a vontade. Nesse momento, Malévola enfeitiça a princesa e a leva até uma roca e a faz furar o dedo. As fadas tentam salvá-la, mas não conseguem. Malévola aparece e se vangloria pela conquista.



Figura 13: Fadas madrinhas cuidam de Aurora.

Aurora adormece e as fadas cuidam dela com pesar, mais uma cena de *sororidade*. Flora tem a ideia de colocar todas as pessoas do reino para dormir até que a princesa acorde para evitar o sofrimento, o que ninguém esperava era que o homem por quem a menina havia se apaixonado era o mesmo para quem ela estava destinada: o príncipe Felipe, filho do rei Humberto. Pela primeira vez, o príncipe tem um nome, marcando uma quebra de paradigma.

As fadas descobrem isso e vão atrás de Felipe no chalé. Contudo, Malévola prende o príncipe antes que as fadas o encontrem. Mesmo assim, elas continuam indo em busca dele para que possa acordar Aurora. Aqui demonstra as mulheres, mesmo sendo fadas, indo a uma aventura, o que já é uma ruptura de modelo em relação aos outros filmes, porém, elas só fazem isso para que um homem possa verdadeiramente fazer algo pela princesa, ou seja, no final quem salva a mulher continua sendo a figura masculina, deslegitimando, assim, a mulher como alguém que pode salvar outra.

As fadas libertam o príncipe Felipe e lhe dão uma espada e um escudo para enfrentar Malévola e, assim, conseguir salvar Aurora. Fogem imediatamente do castelo de Malévola e vão para a torre do reino em que a princesa está dormindo. A bruxa tenta todos os recursos para impedir isso, inclusive se transforma em dragão. Porém, acaba sendo morta por Felipe com um golpe de espada. Assim como a rainha em Branca de Neve, Malévola tem um final trágico. Portanto, um modo de evitar que o espectador deseje ser ou se identifique com essas representações de mulheres. Além disso, essa cena é uma violência explícita que o homem comete contra a mulher.



Figura 14: Morte de Malévola.

Após enfrentar Malévola, ele beija Aurora e ela acorda, acabando com o feitiço e todos do reino também despertam. Finalmente Aurora retorna para os pais. Felipe e Aurora começam a dançar e subentende-se que se casarão, mais uma vez, a mulher só é sujeito legitimado por meio do homem.

As histórias das produções foram se modificando em função das tecnologias empregadas e também pela evolução da mulher. Com o advento dos movimentos feministas, o pós Segunda Guerra Mundial, a mulher inserida no mercado de trabalho, não existia mais espaço para esse estereótipo de princesa, visto que o papel da mulher havia sido modificado, assim, surgem as princesas rebeldes.

6.2 Análise das princesas rebeldes (1989 – 1998)

Passava-se agora de uma princesa que espera o príncipe para uma personagem com mais autonomia e papel decisório sobre as escolhas da sua vida e como deveria agir. As princesas que representam essa ruptura com as clássicas são: Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan. De acordo com Breder, as princesas trazem novas características, assim, como o fim do século XX. Entende-se que:

a década de 90 traz uma sucessão de princesas fora do padrão clássico das três primeiras. Bela é apaixonada por livros, Jasmine recusa-se a se casar por ordens do pai, Mulan se veste de homem para ir à guerra, Pocahontas enfrenta as leis de sua tribo e ensina um homem branco a respeitar a natureza. O que todas trazem em comum são personalidades fortes, histórias onde enfrentam as regras e mudam seu próprio destino (BREDEK, 2013, p. 35).

6.2.1 A pequena sereia

Ariel é a última princesa que Walt Disney produziu. Ela é uma princesa que deseja ser humana, agindo contra a vontade do pai: Triton, o rei dos mares. Possui cinco irmãs, mas com nenhuma tem alguma afetividade ou irmandade representada no filme. A princesa de cabelos vermelhos só se relaciona com uma mulher, que é Úrsula, no entanto, a relação das duas, apesar de ser de rivalidade, é mais uma vingança da bruxa contra o pai de Ariel, porém ela usa a princesa para conseguir o que deseja.

Em uma das primeiras cenas, foi elaborada uma apresentação para celebrar a estreia de Ariel no coral, mas a princesa não aparece, porque está com o seu amigo Linguado desbravando o oceano. Enquanto ele é medroso, ela é corajosa e curiosa, principalmente em relação aos objetos e mundo dos humanos.



Figura 15: Ariel desaparece e as irmãs se assustam.

Úrsula observa atentamente o que acontece no reino esperando ter uma oportunidade para se vingar, porque acredita que a princesa “pode ser a chave da queda de Triton”. A bruxa do mar, que é retratada com os lábios vermelhos e maquiagem forte, se vitimiza e ao mesmo tempo procura elaborar um plano para punir a todos, principalmente Triton.

Ariel volta para casa e leva uma bronca do pai. Pela primeira vez em uma produção há um conflito entre a filha e o pai, porque antes as relações entre as protagonistas e seu pai, quando existiam, eram afetuosas ou submissas. Triton discute com a filha especialmente quando descobre que ela foi até a superfície, porque acredita que os humanos são bárbaros e podem fazer algum mal a ela. Ariel não fica passiva as acusações do pai como pode ser observado neste diálogo:

Ariel: “Tenho 16 anos não sou mais criança”.

Triton: “Não use esse tom de voz comigo mocinha enquanto viver nos meus mares obedecerá as minhas ordens”.

Ariel: “Mas o senhor deveria escutar...”

Triton: “Nem mais uma palavra e nunca mais quero saber que você foi a superfície está bem claro?”.

A princesa se interessa pelas coisas do mundo dos humanos e deseja viver como uma. Por isso, ao encontrar uma embarcação, ela decide se aproximar para ficar mais perto desse mundo. De repente, começa uma tempestade e Ariel evita que o príncipe Eric se afogue. Sendo assim, mais uma ruptura de paradigma, porque a mulher que salva o príncipe. Eric se apaixona imediatamente pela voz da menina. Ariel foge, mas diz que irá pertencer a ele, porque estava também apaixonada, ou seja, apesar de sua coragem para resgatar o príncipe, ainda se coloca a figura da mulher dependente e subjugada pelo homem.

A bruxa percebe que Ariel se apaixonou por Eric, logo entende que essa é a chance para por o plano de vingança em prática dizendo: “Eu não aguento! É tão fácil! A garota está amando um humano e não é um humano comum é um príncipe. O pai vai adorar tudo isso. Mais que menina voluntariosa e apaixonada seria mais uma bela flor no meu jardimzinho” e gargalha.

A única cena do filme em que Ariel se relaciona com as irmãs é quando ela está cantando e as irmãs perguntam o que está acontecendo. A menina de cabelos vermelhos não responde, apenas sai de perto das irmãs. Não há diálogo entre elas, até porque a cena dura um minuto. Portanto, apesar de existir outras mulheres além de Ariel

e Úrsula, não acontece uma representação da *sororidade* e nem um relacionamento efetivo entre as irmãs.

Triton quando descobre que a princesa está apaixonada por um humano destrói a coleção de peças de humanos da princesa. Os dois começam a brigar, novamente, e Ariel fala que ama o humano, mas o rei proíbe esse amor. A menina começa a chorar desesperadamente após ter os objetos estragados pelo pai. Essa é a oportunidade que Úrsula tem para enganar a menina dizendo que pode realizar seus desejos.

Ariel segue para a caverna em que Úrsula vive. E a bruxa declara: “Entre, entre, menina... Não deve espiar atrás da porta é feio. Vão duvidar da sua boa educação (risos) agora, diga, veio aqui porque sente uma queda por aquele humano, o príncipe não é? Eu não a censuro, ele é um graça não é? (risos) Bem, menina sereia, a solução para o seu problema é simples. O jeito para conseguir o que quer é você se tornar humana também”.

Enquanto fala, Úrsula passa creme no cabelo e se maquia, o que demonstra uma extrema vaidade. Ela também não conversa olhando para a princesa e sim para o espelho, demonstrando desinteresse, falta de humildade, desprezo, ar de superioridade e desrespeito a Ariel. Mais uma forma que a diferencia de Ariel, porque apresentam a bruxa como vaidosa e a princesa como uma mulher de beleza natural, separando as mulheres em dois grupos e, assim, afastando-as. Além disso, retrata que a bruxa está presa ao mito da beleza, dessa forma, sofre essa violência da dominação masculina.



Figura 16: Úrsula se maquia enquanto Ariel observa.

Além disso, não há uma colaboração entre as duas, Úrsula não deseja ajudar verdadeiramente Ariel e nem aconselhá-la como amiga ou mãe poderiam fazer. Portanto, em vez de *sororidade*, há novamente uma rivalidade e mais do que isso, há uma inimizade que visa usar a outra em prol de seus próprios interesses em prejuízo da outra. Não há um empoderamento e nem empatia nessa suposta ajuda, deixando explícito a representação do mito da inimizade feminina e a competição que deriva dele.

A conversa continua entre as duas, até que finalmente Úrsula se vira e olha para Ariel e diz: *“Agora vamos aos negócios. Eu farei uma porção que durará três dias. Entendeu? Três dias. Agora ouça, isso é importante, antes do por do sol do terceiro dia você tem que fazer aquele príncipe se apaixonar. Isto é, ele tem que beijar você. Não um beijo qualquer, o beijo do verdadeiro amor. Se ele beijar você antes do por do sol do terceiro dia você ficará humana para sempre. Mas, se não beijar, você voltará a ser sereia e pertencerá a mim! Chegamos a um acordo”?*

Ariel: “Se eu ficar humana, nunca mais estarei com o meu pai e minhas irmãs...”

Úrsula: “Tem razão, mas terá o seu homem. A vida é cheia de escolhas difíceis não é? (risos) Oh, ainda tem mais uma coisa. Não falamos do detalhe do pagamento. Não se adquire uma coisa por nada”.

Ariel: “Mas eu não tenho nada...”.

Úrsula: “Eu não cobro muito. Vai lhe custar uma ninharia! Não vai sentir falta. O que eu quero de você é sua voz”.

Ariel: “Minha voz?”

Úrsula: “É o que eu disse, querida! Não vai mais falar, cantar, fim!”

Ariel: “Mas sem a minha voz como posso?”

Úrsula: “Terá a sua aparência! Seu belo rosto e não subestime a importância da linguagem do corpo”.

A bruxa começa a cantar dizendo e preparando a porção mágica para transformar a sereia em humana: *“O homem abomina as tagarelas, garota caladinha ele adora, se a mulher ficar falando o dia inteiro fofocando o homem se zanga diz*

adeus e vai embora. Não! Não vai querer jogar conversa fora, que os homens fazem tudo para evitar. Sabem quem é a mais querida? É a garota retraída! E só as bem quietinhas vão casar! É hora de resolver, o negócio, entre nós. Eu sou muito ocupada, não tenho o dia inteiro. O meu preço é a sua voz. Você que é tão feliz, não vai ser mais. Se quiser atravessar a ponte existe uma pagamento, vamos lá tome coragem assina o documento. A sereia está no papo. É dia de alegria! Tenho o que eu queria!”



Figura 17: A bruxa do mar faz o feitiço para Ariel se tornar humana.

Finalmente, Ariel assina e se transforma em humana e Úrsula fica com a voz da sereia. Nessa cena demonstra uma transformação de Ariel em uma mulher passiva e sem voz, literalmente. Retirar a voz da sereia é, sobretudo, uma violência contra as mulheres e ainda mais sendo outra mulher a pessoa que retira a voz, Úrsula silenciando a princesa comete uma violência contra todas as mulheres, é um ato que realimenta as estruturas da dominação masculina, que foram todas as razões elencadas pela bruxa, porque a menina não deveria mais falar. Essa representação reforça a rivalidade feminina como meio de inibir a *sororidade* e empoderamento feminino.

Eric procura a mulher por quem pela voz se apaixonou, pois não lembra o rosto dela. Quando Ariel chega ao palácio, o príncipe não a reconhece, porque ela está muda. Por isso, o príncipe tenta evitar beijá-la, mesmo gostando de Ariel, porque quer se casar com a moça da voz.

Os amigos da filha do rei dos mares tentam ajudar para que o príncipe a beije e, assim, possa se tornar humana. Nessa cena, poderia se representar uma solidariedade feminina, porém, Ariel só tem amigos e nenhuma amiga.

Os dois saem para um passeio, mas no momento em que iriam se beijar os comparsas de Úrsula impedem. A bruxa sabota todas as chances que a sereia tem para conseguir se transformar em humana e conseguir ficar com o príncipe. Portanto, além de retirar a voz da princesa, a bruxa quer que ela fique sob o seu domínio. Em uma das cenas do filme, Úrsula até se disfarça em uma bela mulher e usa a voz de Ariel para conquistar Eric. Assim, que o príncipe ouve a voz que a bruxa decide se casar ela, deixando Ariel de lado.



Figura 18: Úrsula com disfarce.

No entanto, Ariel consegue recuperar a sua voz e, finalmente, Eric reconhece a garota e a beija. Mas, é tarde, porque o ato ocorreu depois do por do sol. Portanto, Úrsula prende a menina. O rei até tenta salvar a filha, porém não tem sucesso, porque ela havia assinado um contrato, por isso, ele decide assinar um novo contrato dando o seu poder a Úrsula para salvar a sereia. Com isso, a bruxa consegue realizar seu plano de vingança.



Figura 19: A bruxa do mar prende a sereia.

No entanto, o príncipe Eric mata Úrsula, a cena se assemelha com o episódio de *A Bela Adormecida* que o príncipe Felipe mata Malévola. Assim, é mais uma representação do homem resgatando a mulher de outra, reforçando a ideia que a dominação masculina salva as mulheres delas mesmas e colaborando para a rivalidade feminina. Além disso, o homem pratica uma violência física a outra mulher.

Após todos os acontecimentos, o rei decide transformar a filha em humana. Então, Ariel se casa com Eric, novamente, a personagem se legitima e é feliz com um homem ao lado.

6.2.2 Pocahontas

Pocahontas não é uma princesa nos moldes das princesas clássicas. Ela não é europeia, ela é uma índia filha do chefe da tribo. A personagem tem personalidade forte e espírito livre. Diferente das outras princesas analisadas até aqui, ela tem uma amiga, que a ajuda nos momentos difíceis, porém essa amiga não tem papel importante e determinante na estória, é coadjuvante.

A relação que acontece entre as mulheres desse filme é marcada por solidariedade feminina, representada pela amizade entre Pocahontas e sua amiga de infância, Nakoma. As duas têm características opostas, enquanto uma é livre e espontânea a outra é mais séria, mas isso não atrapalha a amizade e nem se torna uma rivalidade entre elas, sendo assim, uma quebra de modelo apresentado pelos outros filmes. Como mostra na cena a seguir:

Nakoma em um barco diz: “Pocahontas seu pai voltou! Venha até aqui”.

Pocahontas: “Ele voltou Flitt (o pássaro que é amigo da índia)”.

Em vez de descer para ir ao encontro da amiga que a chama, Pocahontas decide se jogar do penhasco até o rio.

Nakoma: “Não! Não desça por aí”.

No entanto, ela continua e Nakoma a chama de exibida e a procura, porque Pocahontas demora a voltar para superfície.

Nakoma: “Pocahontas, você está bem? É melhor que esteja bem, porque eu não vou ficar atrás...”

Até que Pocahontas derruba a amiga na água.

Nakoma: “Não estamos velhas para essas coisas”.



Figura 20: Pocahontas e Nakoma brincam no rio.

Mas, Pocahontas continua brincando e joga água no rosto da amiga. Começam, então, a brincar uma com a outra. A cena mostra a amizade das duas, sendo possível se falar em *sororidade*. Nas produções anteriores, quando havia uma relação de amizade ou de ajuda entre as mulheres, isso não era algo profundo ou que demonstrasse uma amizade de longa data entre elas, como ocorre entre Pocahontas e Nakoma. A cena continua:

Pocahontas: “Me ajude a virar a canoa”.

Nakoma: “O que estavam fazendo lá?”

Pocahontas: “Pensando...”

Nakoma: “Sobre aquele sonho outra vez, você já descobriu o que é.”

Pocahontas: “Eu sei que é alguma coisa, eu só não sei o que é”.

Nakoma: “Por que não pergunta ao seu pai?”

Pocahontas: “Talvez pergunte...”

Mais uma vez, a relação de amizade é representada com a conversa sobre o sonho, demonstrando uma relação de cumplicidade entre as duas. Pocahontas assim como as outras princesas, também tem animais como amigos. A mãe da índia está morta, mas o pai continua vivo.

Elas voltam à tribo para que Pocahontas possa reencontrar com o pai, Powatan, chefe dos guerreiros da tribo. A cena demonstra uma boa relação que a princesa tem com o pai, diferente de Ariel. Ela relata o sonho para ele, o pai considera que se trata do pedido de casamento de Kokoum a Pocahontas. Porém, ela não deseja esse casamento, porque o considera sério e diz que o caminho dela é outro, mas o pai discorda, entretanto, não há uma briga entre os dois apesar da discordância.

Pocahontas vai ao encontro de vovó Willow: uma árvore sábia que aconselha a todos da tribo. A índia conta a Willow sobre o sonho que teve e pede orientação. Pode-se considerar Willow como uma fada madrinha se comparar com os outros filmes. Apesar de ela ser mulher, a pesquisa não considera essa uma relação para ser analisada em relação à *sororidade* ou rivalidade feminina, porque ela não tem forma humana.

Um grupo de ingleses se aproxima do território onde vive a tribo de Pocahontas. O coletivo é formado pelo governador Ratcliffe, um homem ganancioso e arrogante. Um dos personagens principais desse grupo é John Smith, considerado um jovem aventureiro e corajoso que enfrenta os “selvagens”, assim como chamam os índios. Os indígenas descobrem que estão sendo invadidos e se preparam para combater os invasores.

Os ingleses, através do comando do governador, começam a cavar para buscar ouro, enquanto John Smith vai atrás para investigar se há algum índio nas terras. Smith ao encontrar Pocahontas tenta matá-la, mas não tem coragem. Ela foge e ele vai atrás e ficam juntos. Os dois seguem pela floresta e se apaixonam. Pocahontas mostra para John como a natureza funciona e que os índios não são selvagens, ou seja, ela mostra o seu mundo para ele, diferente de Ariel que tem interesse pelo mundo do homem e de Cinderela que deseja conhecer a vida no palácio.

Ao voltar para a tribo, Pocahontas encontra o pai. Ele diz a ela para não andar sozinha e que vai chamar Kokoum para cuidar dela. Apesar de em todas as cenas, a índia ter conseguido viver sozinha, o pai considera que ela precisa de uma figura masculina, representando o poder do patriarcado e machismo nas mulheres, sendo assim, uma violência.

Assim que o pai de Pocahontas sai para chamar Kokoum, Nakoma aparece e logo pergunta o que está acontecendo, porque conhece a amiga.

Nakoma: “Então o que é?”

Pocahontas: “O que?”

Nakoma: “O que você está escondendo?”

Pocahontas: “Eu não escondo nada”.

Nakoma: “Pode me contar, eu prometo que não conto a ninguém”.

Até que surge John Smith.

Nakoma grita: “Pocahontas, olhe! É um deles...”.



Figura 21: Pocahontas impede que a amiga grite.

Pocahontas tampa a boca da amiga para ela não gritar e pergunta a John Smith o que ele estava fazendo ali. Ele responde que queria vê-la outra vez. Kokoum chama por Pocahontas e ela foge com o inglês. Mas, antes, pede para que a amiga não conte nada do que viu. Assim que Kokoum aparece, ele pergunta por Pocahontas e Nakoma diz que não sabe onde ela está. Nessa cena, é representada novamente a relação de amizade e lealdade das amigas.

Pocahontas tenta evitar a briga entre os ingleses e indígenas, porém não consegue apenas conversando com o pai. Portanto, ela decide ir atrás de John Smith para que ele tente convencer o seu pai e evite a guerra. Antes de Pocahontas sair da tribo, Nakoma tenta impedir.



Figura 22: Cumplicidade entre Pocahontas e Nakoma.

Nakoma: “Pocahontas não vai para lá. Eu já menti por você! Não me faça mentir outra vez”.

Pocahontas: “Eu tenho que fazer isso”.

Nakoma: “Ele é um deles”.

Pocahontas: “Você não conhece ele”.

Nakoma: “Se você for lá vai dar as costas ao seu povo”.

Pocahontas: “Eu estou tentando ajudar o meu povo”.

Nakoma: “Pocahontas, por favor. É a minha melhor amiga! Eu não quero que se machuque”.

Pocahontas: “Não se preocupe. Sei o que estou fazendo”.

Nakoma: “Pocahontas, não!”

Nakoma conta a Kokoum que Pocahontas está com problemas. Ele vai atrás de Pocahontas e assim que encontra John Smith começam a brigar. Para evitar que o índio mate o inglês, um amigo de Smith atira em Kokoum. A morte do índio acaba piorando a situação. Ao voltar para a tribo junto com o corpo de Kokoum, Nakoma confessa a Pocahontas que pediu para Kokoum ir atrás dele, demonstrando novamente lealdade.

Nakoma: “Eu estava tão preocupada, pensei que fosse a coisa certa”.

Pocahontas: “Tudo isso foi por minha causa. Nunca mais vou ver John Smith outra vez...”

Nakoma: “Venha comigo”.

Ela leva Pocahontas até onde John está preso.

Nakoma: “Pocahontas quer olhar nos olhos do homem que matou Kokoum”.

Os guardas deixam e um deles pede para que ela não demore. Pocahontas pode, assim, ver o europeu graças à amiga.

Os dois grupos se preparam para guerrear. No momento em que o chefe da tribo iria matar John Smith, Pocahontas entra na frente impedindo-o. Ela diz que se matar John terá que matá-la também. A índia declara: “Eu o amo! Olha a sua volta esse

é o caminho que o ódio nos trouxe. Este é o caminho que escolho, papai. Qual o senhor vai escolher?”.

O pai de Pocahontas olha para os lados e muda de opinião. Assim, ao evitar a morte do inglês, ela impede também que comece a guerra. Powatan decide: “Minha filha falou com sabedoria além da sua idade. Vinhamos aqui com ódio no coração, mas ela veio com coragem e compreensão. Deste dia em diante se houver mais matança ela não começará comigo. Soltem ele!”. Libertam o inglês e a maioria dos guerreiros desiste do confronto, exceto o governador, que atira em direção ao pai de Pocahontas, mas Smith entra na frente dele e leva o tiro no seu lugar.

Para sobreviver, o europeu precisa voltar à Inglaterra o mais rápido possível. Ele se despede de todos da tribo e o pai de Pocahontas diz a ele que é bem-vindo. Pocahontas não vai embora com John Smith, diferente das outras princesas, ela não fica com o príncipe no final da narrativa, mais uma quebra de paradigma. A personagem não precisa da presença masculina para se legitimar e ser feliz.

Pocahontas: “Tenho que ficar”.

John: “Então eu fico”.

Pocahontas: “Não...”

John: “Mas não posso deixar você!”

Pocahontas: “Não vai deixar. Não importa o que aconteça estarei sempre com você. Sempre!”

Os dois se beijam e John segue para o barco em direção à Inglaterra.

A ruptura dos papéis das princesas rebeldes foi essencial para que se pudesse criar novas personagens mais complexas que fogem a passividade da mulher que buscam se legitimar em um homem. Por isso, foi possível produzir personagens mais fiéis a mulher atual, que tem mais conquistas contra a dominação masculina.

6.3 Análise das princesas contemporâneas (2009 – hoje)

Em um ambiente com mais conquistas às mulheres em função dos movimentos feministas, de outras instituições e ações políticas e econômicas, mas com questões

ainda para serem superadas, é que estão imersas as princesas dessa fase. Agora a mulher é vista de uma forma mais heterogênea, ou seja, pode ser boa ou/e má, não precisa de um homem para legitimar a sua existência, no entanto, ainda sofrem com a violência e a rivalidade feminina geradas dominação masculina. “É nesse ambiente, ainda cheio de julgamento, porém com mais liberdade, que surgem as três princesas mais recentes: Tiana, Rapunzel e Merida” (BREDEK, 2013, p. 39). Além delas, podem ser incluídas Anna e Elsa de *Frozen*.

6.3.1 A Princesa e o Sapo

Tiana, no filme, não é uma princesa, apenas se torna quando casa com um príncipe. A personagem não deseja ser princesa, em vez disso, quer abrir o próprio restaurante. Outra diferença é que Tiana não é órfã. A estória é uma releitura de um conto de fadas, que é inclusive narrado no filme. Em *A Princesa e o Sapo*, Tiana se relaciona com três mulheres: a sua mãe, a amiga Charlotte La Buff e Mama Odie, que é uma sacerdotisa de vodu, a qual se assemelha a uma fada madrinha.

A estória começa com a mãe de Tiana narrando um conto de fadas para a filha dela e do patrão, enquanto costura um vestido para esta. A diferença de personalidade entre as duas fica evidente nessa cena, porque Tiana detesta a parte em que a princesa beija um sapo, mas Charlotte adora. A primeira diz: “Garanto que em hipótese alguma, que eu nunca nesse mundo nunquinha nem imaginar beijaria um sapo. Eca!”. A segunda responde: “Eu beijaria, eu beijaria um sapo sim! Beijaria centenas de sapos se eu pudesse casar com um príncipe e virar princesa”. Dessa forma, se pode perceber que Tiana vai contra a ideia de querer ser uma princesa, enquanto Charlotte permanece.



Figura 23: Tiana e Charlotte ouvindo conto de fadas.

A partir do momento em que o pai de Charlotte entra no quarto, fica visível que a relação de amizade e cumplicidade que estava acontecendo entre as mulheres é modificada para uma ordem patrão e empregado. Tanto é que Charlotte pede um novo vestido para o pai e a mãe de Tiana diz: “Faço tudo pela minha cliente número um”. Outra questão evidenciada, além de classe, é de raça, porque Tiana e sua mãe são negras, já Charlotte e seu pai, brancos.

A relação entre pai e filha tanto para Tiana, quanto para Charlotte é saudável. No entanto, Charlotte consegue tudo o que quer do pai, diferente do de Tiana que orienta a filha dizendo que com o trabalho ela pode fazer tudo o que imaginar. Ensina, ainda, para ela nunca esquecer o que é mais importante, se referindo ao amor e a família. Representando, novamente, a questão de classe na produção.

O pai de Tiana morreu antes que conseguisse abrir o restaurante. Mas, ela não desiste, por isso, trabalha de forma extenuante para conseguir realizar o sonho dos dois. Pode-se dizer que o trabalho de Tiana é uma releitura do trabalho doméstico de Branca de Neve e Cinderela, porque faziam isso até conquistarem o que desejavam. No caso das princesas clássicas eram encontrar um príncipe para salvá-las e Tiana: abrir o restaurante.

Nesse filme, outra releitura é que o príncipe não gosta de trabalhar, quer apenas se divertir, enquanto Tiana prefere trabalhar. Há uma cena que os dois se cruzam, mas Tiana rejeita o príncipe, diferente da amiga Charlotte que fica extremamente excitada com a chegada da realeza que ficará na sua casa.

Charlotte e Tiana continuam amigas, porém, essa amizade é claramente afetada pela hierarquia de classe e raça. A crítica à *sororidade*, já explicada nesta pesquisa, é evidente nesse filme, porque é possível afirmar que a relação de irmandade entre as amigas é prejudicada por essas questões, o que no âmbito da realidade também acontece. Como pode ser percebido em uma das cenas que Charlotte paga para Tiana trabalhar em uma festa que irá oferecer a realeza. O dinheiro que Tiana recebe auxiliará para conseguirá abrir o restaurante. Nessa cena, não há uma relação de amizade e sim de negócios.



Figura 24: Charlotte paga Tiana para trabalhar na festa.

Nas cenas seguintes, mostra uma nova mudança que há nesse filme em relação às princesas do passado, o príncipe é que será enfeitado, não mais a princesa como em *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *Ariel*. Além disso, a bruxa é substituída por um homem, chamado Homem da Sombra, que transforma o príncipe em sapo e o criado dele em príncipe, ou seja, uma nova representação dos personagens é produzida.

Tiana vai trabalhar na festa, mas em um dos momentos ela precisa acalmar Charlotte que está nervosa porque o príncipe não aparece. Pela primeira vez no filme a *sororidade* é posta em prática. Quando o príncipe finalmente surge, é na verdade o criado, que está disfarçado por conta do feitiço do bruxo.

Enquanto Charlotte consegue o que quer, os donos do local onde será o restaurante de Tiana avisam que ela não poderá ficar com ele, porque tiveram uma melhor oferta. Ela fica revoltada e exclama: “Vocês sabem quanto tempo eu levei para juntar as minhas economias?”. Mostrando a não passividade da personagem. Porém, o corretor apenas fala: “Exatamente! É por isso que uma jovencinha com a sua inexperiência se atrapalharia toda cuidando de um negócio desse porte. Não! É melhor deixar como está!”. Essa cena demonstra o preconceito que as mulheres sofrem na vida profissional, esses é um dos desafios do feminismo contemporâneo. A mulher conquistou lugar no espaço público e conseguiu trabalhar fora de casa, mas não é vista como eficiente ou capaz de comandar negócios, porque apenas os homens conseguem, sendo resquícios do mecanismo da dominação masculina.



Figura 25: Vendedores e Tiana conversam sobre o local do restaurante.

Tiana continua argumentando contra os vendedores, mas acaba tropeçando e derrubando toda a comida em cima de sua roupa. Charlotte vai até a amiga para falar de sua conquista, mas ao vê-la suja a leva para trocar de roupa. Pode-se dizer que há uma nova relação de *sororidade* e empoderamento feminino entre as duas. As questões de classe e raça são deixadas de lado nesse momento.

No entanto, ao mesmo tempo em que Charlotte leva a amiga para mudar de roupa, ela só conversa sobre o príncipe, não pergunta à amiga o quê havia acontecido ou porque apesar de Tiana estar com um vestido lindo de princesa, ela não está feliz. Demonstrando egoísmo da amiga em relação aos sentimentos da outra, ou seja, falta empatia.



Figura 26: Tiana usa vestido de princesa de Charlotte.

Tiana deseja a estrela para que seu sonho se torne realidade, assim, como na estória que sua mãe contava quando era criança, até que o príncipe aparece em forma de sapo e pede para a jovem beijá-lo oferecendo uma recompensa. Por isso, Tiana decide

beijar o sapo, mesmo contra a sua vontade, porque só assim conseguirá abrir o restaurante. Porém, em vez de transformar o sapo em príncipe, ela também se torna sapo. Para acabar com o feitiço, os dois enfrentam vários desafios juntos e durante o percurso se apaixonam.

Em uma das cenas eles vão atrás da feiticeira Vodou que vive no rio, Mama Odie, aqui acontece mais uma nova relação entre as mulheres que acontece no filme. Mama Odie convence os dois que eles já têm o que precisam. Pode-se dizer que a feiticeira é uma releitura da fada madrinha. Não é possível afirmar que houve uma relação de *sororidade* entre Tiana e Mama Odie, porque não há um empoderamento e mudança ou quebra do patriarcado e de sua violência.



Figura 27: Mama Odie e os sapos.

A feiticeira avisa que se ele beijar uma princesa a magia acabará, por isso, seguem em busca de Charlotte, porque como o pai dela é o rei do Carnaval, ela é princesa, mas só até a meia-noite, que é quando acaba o Carnaval. Nessa cena, também se pode afirmar que é uma releitura de Cinderela.

O príncipe relata o feitiço para Charlotte e diz que se ela o beijar, ele se casará com ela, assim, poderá se tornar princesa. No entanto, Tiana pede para que não façam isso, porque ela o ama. Então, Charlotte diz: “Em toda a minha vida eu li sobre amor de verdade em contos de fadas e Titi você conseguiu achar. Eu beijo ele, por você, amiga. Ele não precisa casar comigo”. Ela beija o sapo, porém não há tempo. Novamente, é expresso a solidariedade e companheirismo feminino. Charlotte ajuda a amiga sem interesse, apenas por empatia, a *sororidade* é colocada em prática.



Figura 28: Charlotte beija o sapo.

Apesar de não terem se transformados em humanos novamente, os dois se casam. Mas, assim, que se beijam o feitiço acaba, porque, ao casar com o príncipe, Tiana se tornou princesa. E, finalmente, Tiana, consegue abrir o seu restaurante com o marido. Mesmo que a produção tenha conseguido trazer mudanças às princesas, a personagem precisa ainda de um homem para se tornar sujeito e atingir o seu sonho, que é abrir um restaurante.

6.3.2 Enrolados

Rapunzel de *Enrolados* é um resgate das histórias das princesas clássicas. Na estória a rainha que estava grávida de Rapunzel poderia morrer, para que isso não acontecesse, o reino foi atrás de uma flor mágica e dourada, que podia curar os doentes e feridos.

A princesa nasceu com os poderes dessa flor, possuindo em seus cabelos o dourado da planta. A menina não era órfã, no filme são representados pai e mãe. No entanto, não há uma relação de *sororidade* entre mãe e filha. Porque logo que nasce ela é raptada por uma bruxa que deseja ter para si os poderes, principalmente, rejuvenescedores de Rapunzel.

A menina é criada pela bruxa e, inclusive, acredita que ela é a sua mãe. Rapunzel foi criada no alto de uma torre, bem longe do reino, evidenciando, assim, uma submissão de uma mulher por outra e a objetificação da princesa, porque ela só é importante para a sua suposta mãe em função de seus poderes. Assim, nessa cena, a

mulher produz uma violência contra a outra, logo, em si mesma já que essa é a intenção da dominação masculina: fazer com que a vítima reproduza e realmente essa ordem. Em um dos diálogos que acontece no filme a princesa pede para conhecer o mundo:

Rapunzel: “Por que não posso ir lá fora?”

Bruxa: “O mundo lá fora é perigoso demais, cheio de pessoas horríveis e egoístas. Quero você aqui onde está segura, você entende?”

Rapunzel: “Sim, mamãe”.



Figura: 29: A bruxa penteia o cabelo mágico de Rapunzel.

Nessa cena é apresentado o resgate da passividade da protagonista e novamente é retratada a rivalidade feminina como nos filmes de princesas clássicas, porque há apenas duas mulheres sendo personagens principais da trama. Rapunzel não tem amiga, durante toda a narrativa não há uma relação de *sororidade*, porque a única relação entre mulheres que ocorre no filme é entre a bruxa e a princesa, em que a aquela subjuga esta.

É visível que a bruxa não gosta de Rapunzel, que apenas a suporta para continuar com aparência jovem. Por isso, trata a menina como se fosse um objeto, ou mesmo um talismã. É possível confirmar no diálogo a seguir:

Rapunzel: “Mamãe eu vou fazer 18 anos agora e eu queria perguntar...(suspiro) nesse aniversário o que eu queria, aliás, o que eu queria a vários anos...”

Bruxa: “Por favor, Rapunzel, pare! Pare de tagarelar, você sabe que eu não gosto quando tagarela. Blá, blá, blá, é muito irritante. Brincadeira (em tom de ironia), você é maravilhosa, te amo tanto, querida. Ai!”

Rapunzel: “Eu quero ver as luzes flutuantes!”

Bruxa: “O que?”

Rapunzel: “Eu queria que a senhora me levasse para ver as luzes flutuantes!”

Bruxa: “É isso, você quer dizer as estrelas...”

Rapunzel: “Ai é que tá, eu mapiei as estrelas, e elas são sempre as mesmas, mas essas aparecem todos os anos no meu aniversário, mamãe. Só no meu aniversário. Ai eu fico pensando que elas aparecem por mim, eu preciso vê-las, mamãe”.



Figura 30: Rapunzel pede para ver as luzes, mas a bruxa não permite.

A bruxa diz que não autoriza a saída da menina, porque Rapunzel é muito frágil para o mundo de fora. Mas, na verdade, ela só não quer que a menina fora de seus comandos. Percebe-se, então, nessa cena que a bruxa diminui a capacidade de autossuficiência da princesa e retira a possibilidade da menina de realizar o sonho, sendo assim, uma violência contra ela, em vez de praticar o empoderamento, a bruxa utiliza da arma da dominação masculina contra Rapunzel.

Até o 18º aniversário, a princesa fica presa na torre. Ela só é liberta por um homem. Repetindo, também, as narrativas dos clássicos. A diferença dessa vez é que o homem que a salva não é um príncipe e sim um ladrão chamado Flynn Rider. Portanto, ele só se torna parte da nobreza quando se casa com Rapunzel.

Além disso, Rapunzel não sonha com um príncipe e sim com as luzes que aparecem no céu em todo o seu aniversário, que é a realeza soltando lanternas em homenagem a princesa perdida, mas ela não sabe que se trata dela. A menina sonha em ver essas luzes de perto e, com o aparecimento de Flynn, percebe que essa é a

oportunidade. A jovem o convence a levá-la para ver as luzes, desobedecendo às ordens da bruxa, pela primeira vez, a princesa deixa a passividade para seguir o desejo. Durante a jornada de Rapunzel com Flynn Rider os dois se apaixonam.

Quando a bruxa descobre que ela fugiu e se apaixonou por Rider, ela elabora um plano para afastar o casal e fazer com que a menina aceite voltar para a torre e nunca mais saia de lá. Outra vez, a bruxa em vez de apoiar a princesa a viver o sonho, ter empatia e, principalmente, ser solidária, ou seja, praticar a *sororidade*, e, assim, empoderar Rapunzel, ela faz o oposto, deseja prendê-la novamente para que possa continuar usando-a como objeto, sendo assim, uma violência contra Rapunzel e uma representação do que a dominação masculina faz às mulheres.

A jovem cai no plano da bruxa e volta para a torre, enquanto Rider é preso e será enforcado. Quando chega à torre, Rapunzel tem um *insight* e lembra de que na verdade é a princesa. Ela sai do quarto da torre e diz a suposta mãe:



Figura 31: Rapunzel briga com a bruxa.

Rapunzel: “Eu sou a princesa perdida! Não sou?”

A bruxa se espanta.

Rapunzel: “Eu resmunguei, mamãe? Será que devo chamar você assim?”

Bruxa: “Oh, Rapunzel você tem noção do que fala? Por que fazer uma pergunta ridícula dessa?”

Rapunzel empurra a bruxa.

Rapunzel: “Foi você então! O tempo inteiro!”

Bruxa: “Tudo o que eu fiz foi para proteger você”.

Rapunzel: “Passei a minha vida inteira me escondendo das pessoas que me usariam pelos meus poderes, quando deveria ter me escondido de você!”

Bruxa: “Rapunzel! Aonde você vai?”



Figura 32: A bruxa prende Rapunzel.

Rapunzel tenta sair da torre, mas a bruxa a acorrenta. Flynn consegue fugir da prisão e vai salvar a princesa. Porém, ao chegar, a bruxa o fere, impedindo que ele possa libertar a jovem. Rapunzel pede para curá-lo e que se a bruxa permitir, ela nunca mais vai tentar fugir. Assim, essa cena mostra que ela abre mão da sua liberdade para que o amado não morra. Quando a princesa vai ao encontro de Flynn para sarar a ferida, ele corta o cabelo de Rapunzel e em seguida a bruxa morre. Mais uma vez, o homem que salva a mulher, repetindo representações de algumas produções passadas.



Figura 33: Flynn Rider corta o cabelo de Rapunzel.

Os dois seguem para o palácio e Rapunzel reencontra a família. A princesa e Flynn ficam juntos e se casam. Permanecendo outra vez a ideia de que a mulher só pode ser feliz com um homem.

6.3.3 Valente

Merida é a personagem que mais se difere de todas as outras princesas, já que ela é a única que nasceu princesa, mas não quer ser. Ela prefere ter a liberdade a ficar presa a um casamento arranjado pela mãe. Essa é a primeira princesa da Disney em colaboração com a *Pixar Studios*.

Desde pequena, a personagem é representada por cabelos encaracolados, embaraçados e ruivos, aqui é o resgate da primeira princesa rebelde, Ariel. Merida é a única princesa que têm cabelos encaracolados. Pode-se analisar que aqui será uma nova ruptura com o que já estava sendo produzido.

Na primeira cena do filme, aparece ela brincando com a mãe, até que o pai surge e lhe dar de presente um arco e flecha. Merida vai atirar com o seu novo arco, mas a mãe aparenta não ter gostado do objeto, enquanto o pai está feliz. Como pode ser identificado nessa frase que Elinor fala para o marido: “Um arco, Fergus, ela é uma dama!”. Ou seja, a matriarca é a figura que representa a dominação masculina sobre os desejos da mulher de ser diferente da ordem pré-estabelecida.

A princesa possui três irmãos, que para ela: “podem fazer qualquer coisa, eu nunca posso fazer nada. Eu sou a princesa, eu sou o exemplo, eu tenho deveres, responsabilidades, expectativas... Minha vida inteira foi planejada me preparando para o dia em que me tornarei... bom! Minha mãe, ela manda em cada dia da minha vida!”. Nesse discurso, a princesa expõe como os mecanismos da dominação masculina a violentam, porque somente os irmãos dela, que são homens, podem ser o que quiserem, enquanto, como mulher, ela deve seguir os padrões definidos que sua mãe reproduz.

Elinor discursa sobre como deve ser uma princesa, o filme vai mostrando algumas cenas em que ela reprende a filha dizendo: “Uma princesa não rir assim”, “Não enche muito a boca”, “Deve cedo levantar”, “Deve ter compaixão”, “É paciente”, “Cautelosa”, “E acima de tudo uma princesa busca a perfeição”. Essas características são as que a dominação masculina submete e determina às mulheres, prendendo-as

nessas classificações para que não mudem as estruturas sociais que coloca o homem como sujeitos ativos e privilegiados na sociedade.

A mãe de Merida, quando obriga a filha a ter esses adjetivos, comete uma violência contra ela e a si mesma, porque, ao impor isso, não ajuda a ser quem ela é, ou seja, é uma forma de violentar e abolir as opções da menina. Assim, ao violentar outra mulher, Elinor, violenta a si mesmo, porque condena a filha e a ela a apenas uma opção e molde sobre o que é ser mulher. Dessa forma, não há um empoderamento feminino e nem uma relação de *sororidade* para enfrentar a dominação masculina.

A trama do filme é baseada nessa relação conflituosa entre as duas, em que uma representa o molde imposto às mulheres, feito pela dominação masculina, e a outra quer ter outras opções de vida e ser livre dessas amarras. Pela primeira vez em uma produção, a estória é sobre a relação mãe e filha, sendo essa conturbada.

No entanto, há cenas em que a produção retrata Merida fazendo o que ama, que é usar o arco na floresta e cavalgar. Atividades dirigidas somente aos homens, que a mãe condena e proíbe para a filha.

Em outra cena fica comprovada, novamente, a dominação masculina que Elinor realimenta e impõe a filha:

Elinor: “Este ano cada clã irá apresentar um pretendente para competir nos jogos pela sua mão”.

Merida: “Eu achei que uma princesa só cumprisse ordens”.

Elinor: “Uma princesa não levanta a voz! Merida foi para isso que se preparou toda a sua vida”.

Merida: “Não! Foi para isso que você me preparou toda a minha vida. Eu não vou aceitar isso! Não pode me obrigar!”

Elinor: “Merida!”



Figura 34: A briga entre Merida e a mãe.

Após essa discussão, fica exposto que elas pensam diferentes e que a princesa não é passiva as determinações da mãe, logo, do patriarcado para governar a sua vida. No entanto, Elinor irá obrigar a filha, assim, como na vida real, porque quando não se segue as ordens impostas às mulheres, elas sofrem violência.

Os clãs vão para o reino da família de Merida para que os herdeiros possam conquistar a sua mão. Em uma das cenas, Elinor prepara a princesa para os jogos. A menina é obrigada a vestir um vestido azul apertado, tanto é que ela não consegue se movimentar, os cabelos estão escondidos e presos por uma touca, assim, percebe-se a violência do mito da beleza que a mãe exerce sobre a filha. Merida diz: “Aii, está apertado!”, e Elinor responde: “Está perfeito!”, reforçando a violência.



Figura 35: Merida com vestido apertado que a mãe a obriga usar.

Os príncipes disputam a mão de Merida, quem acertar o tiro no alvo será o escolhido. Mas, a princesa decide disputar também pelo próprio destino. Ela diz: “Pela minha própria mão, eu vou lutar”. A menina solta os cabelos, rasga o vestido e por fim,

acerta todos os alvos. Nesse momento, ela desafia a escolha da mãe, assim, da dominação masculina e todos seus mecanismos de violência.



Figura 36: O conflito de ideias entre Merida e Elinor.

Elinor: “Essa foi demais! Você passou dos limites, mocinha!”

Merida: “Mas foi você que quis!”

Elinor: “Você os envergonhou! Você envergonhou a mim!”

Merida: “Eu obedeci as regras”.

Elinor: “Não sabe o que fez, vão começar uma guerra se isso não for reparado!”

Merida: “Me escuta!”

Elinor: “Eu sou a rainha! Você ouve a mim!”

Merida: “Ai! Isso é muito injusto!”

Durante a briga, a mãe de Merida retira o arco e flecha da menina e queima. Essa é uma representação da violência que a dominação masculina faz contra os que não seguem os padrões impostos.



Figura 37: A mãe de Merida retira o arco dela na briga.

Merida vai para a floresta e encontra com uma bruxa. Nessa cena é mais uma relação entre mulher que ocorre no filme, mas não é marcada por *sororidade*, mas de negócios, ou seja, uma relação regida pelo capital. Porque a menina só consegue o que quer, quando oferece o colar em troca de um feitiço, a princesa pede: “Um feitiço que mude minha mãe e mude meu destino”. A magia acaba transformando Elinor em urso.



Figura 38: Merida e a bruxa preparam o feitiço.

A partir de então, o filme começa a mudar a direção do relacionamento entre as duas. Em vez de ser baseada em dominação, a *sororidade* feminina é posta em prática. Porque elas, ao tentar desfazer o feitiço, acabam se aproximando, se entendendo e aprendendo uma com a outra. Ou seja, é quando o laço de amizade feminina acontece.

É nítido que, apesar de a mãe ter se tornado urso, ela continua com a mesma atitude de uma mulher considerada adequada a sociedade patriarcal. Como pode ser

percebida na cena abaixo, em que ela faz uma mesa, tenta comer com gravetos que substituem os talheres e exige que Merida tire o arco da mesa.



Figura 39: Merida e a mãe, a qual está transformada em urso.

À medida que Elinor começa a perder essas características é quando ela está se transformando mais urso e menos humana. Um dos primeiros traços dessa transição é quando deixa de usar a coroa e depois tenta ferir Merida.



Figura 40: A mãe ataca a filha.

As duas descobrem que, para destruir o feitiço, é necessário unir o que o orgulho separou, então, vão para o castelo para costurar a tapeçaria que na briga Merida rasgou. E em um dos momentos, os reis, ao encontrarem a princesa, questionam onde está a rainha para decidir o que será feito. Ela declara: “Então chegamos a questão do meu noivado. Eu decidi fazer o que é certo”. No entanto, a mãe interrompe. Assim, a princesa entende que a mãe não quer mais que ela case. Merida continua dizendo aos

reis: “Quebrar a tradição... Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu, nós, estamos livres para escrever a nossa própria história, seguir nossos corações e encontrar o amor no tempo certo”. Evidenciando, assim, que a mãe decidiu romper com a tradição machista que impõe o casamento arranjado as mulheres e, assim, enfrenta a dominação masculina para empoderar a sua filha. Portanto, a *sororidade* é posta em prática pela mãe. Portanto, fica evidenciando uma mudança radical na relação entre as mulheres na narrativa.

Apesar de costurar o tapete, Elinor não volta a forma humana e Merida lamenta: “Ai, mãe, me desculpa. A culpa é toda minha, eu fiz isso com você, conosco. Sempre estive ao meu lado. Você nunca desistiu de mim. Só quero você de volta”. Nesse momento de entendimento das duas, finalmente o feitiço é quebrado. Ou seja, pode-se afirmar que a *sororidade* era o modo para acabar com a magia, uma representação que pela primeira vez aparece em um filme de princesa. Assim que percebe o acontecimento, a menina diz: “Mamãe, você voltou! Você mudou...” e Elinor completa: “Oh, querida! Eu acho que nós duas mudamos”.



Figura 41: A reconciliação entre mãe e filha.

Demonstrando a transformação da relação entre elas, que passou de violência e dominação masculina para empoderamento e *sororidade*.

6.3.4 Frozen

As duas últimas princesas da Disney são as irmãs Anna e Elsa de *Frozen*. A estória do filme é toda baseada na relação entre elas, assim, pela primeira vez a Disney, sem a presença da Pixar, produziu um filme em que a relação feminina é o enredo da

narrativa sem ser representado por rivalidade e dualidade feminina. A prática da *sororidade* e do empoderamento feminino está presente durante todo o filme. Pode-se, assim, afirmar que *Frozen* é uma grande quebra de paradigma na representação da relação entre as mulheres nas princesas da Disney.

O filme começa com as duas irmãs brincando com a neve que Elsa faz. Até que ela escorrega e joga o poder de congelamento na irmã, que desmaia. Nervosa e com medo, ela gela todo o lugar. Os pais chegam e ela fala que foi um acidente. Para curar Anna, eles vão até os *trolls*, que são seres mágicos da floresta. Eles conseguem, mas avisam que se Elsa congelar o coração de Anna, ela poderá matar a irmã. Dessa forma, os pais decidem separar as irmãs, o que inibe a relação de irmandade entre as duas.



Figura 42: Elsa tenta reanimar a irmã.

O pai de Elsa tenta de todo modo esconder e inibir o poder de sua filha. Tanto é que em uma cena os dois repetem seguidamente: “Encobrir, não sentir, não saber”. Portanto, é a retratação da opressão contra a mulher, porque em vez de ajudar a controlar os poderes da filha, ele quer que desapareça, fazendo uma violência contra a filha que não segue os padrões.

Durante toda a infância, Anna tenta se aproximar de Elsa, mas não consegue. A irmã mais nova não sabe sobre os poderes de sua irmã. Assim, em vez de proteger as filhas, o pai delas acaba produzindo uma ação violenta, por meio da separação, as duas irmãs.

Em uma das viagens dos pais, eles morrem. Anna e Elsa ficam órfãs, resgatando as princesas clássicas. Mesmo estando somente as duas no reino, Elsa não fala com Anna por medo que lhe foi construído durante anos.

Até que três anos se passam, e Elsa será coroada a rainha. Ela não deseja isso, porque tem receio que o seu segredo seja revelado, novamente sendo um resquício da violência que sofreu na infância. Ela prefere ficar reclusa a assumir o reino, ou seja, se empoderar daquilo que lhe é de direito.

No ato da coroação, as irmãs ficam mais próximas, por isso, Anna fica até sem jeito de falar com Elsa, já que elas não se falam desde a infância, como pode ser observado no diálogo a seguir:



Figura 43: Conversa entre Anna e Elsa.

Elsa: “Oi.”

Anna: “Oi pra mim? Oh... Oi...”

Elsa: “Você está uma graça!”

Anna: “Ah, obrigada! Você está cheia de graça.... quer dizer não está cheia, está gracioso, mais que graciosa ainda.”

Elsa: “Obrigada”.

Elas começam a interagir, mas Elsa lembra que não pode ficar perto da irmã e muda completamente com ela.

Elsa: “Você está bem?”

Anna: “Eu nunca estive melhor! Isso é tão legal! Eu queria que fosse assim todo dia!”

Elsa: “Seria bom. Mas não dá”

Anna: “Eu, por que não?”

Elsa: “Eu disse que não dá!”

Anna: “Com licença, um minuto...”

As duas se afastam novamente. Até que Anna vai lhe apresentar o príncipe com quem deseja casar, mas, Elsa a proíbe, começando uma briga:

Elsa: “Não pode se casar com quem acabou de conhecer”

Anna: “Posso, se for amor verdadeiro”

Elsa: “Anna, o que sabe sobre o amor verdadeiro”

Anna: “Bem mais que você. Tudo o que sabe é sobre como abandonar as pessoas”

Elsa: “Você pediu a minha benção e minha resposta é não! Agora me deem licença”.



Figura 44: Anna e Elsa discutem.

A recém-empossada rainha acaba com a festa. As duas continuam discutindo e Anna questiona o motivo de ter sido abandonada por Elsa e do que ela tem tanto medo, até que Elsa diz: “Já chega!” e revela seus poderes a todos. Elsa sai correndo do palácio. No entanto, Anna decide que irá trazer a irmã de volta para o reino, mesmo todos

estando com medo dos poderes dela, Anna declara: “Ela é minha irmã, nunca me machucaria”. Evidenciando a irmandade feminina entre as duas.

Apesar de ter saído do reino que foi sempre sua casa, Elsa a partir do momento que foge do castelo começa o seu empoderamento, porque não tem mais medo. Ela pode definir o seu destino e ser feliz.

Anna vai atrás de Elsa sozinha, mostrando a capacidade da mulher de enfrentar os perigos. Porém, isso acontece somente até a saída do castelo, porque Anna encontra um homem, Kristoff, e acaba se unindo a ele para procurar a irmã. Ou seja, mesmo nesse filme a personagem precisa de representação de uma figura masculina para se legitimar e enfrentar alguma adversidade ou aventura.

Ao chegar ao castelo de gelo construído por Elsa, Anna entra e encontra a irmã e diz: “Uau, Elsa, você está diferente. Um diferente bom e esse lugar é incrível”. Elsa responde: “Obrigada. Eu não tinha a menor ideia do que eu era capaz”. Nessa cena, fica evidente que as duas podem perceber o que o empoderamento foi capaz de fazer com Elsa. Na vida real, isso também é possível, porque quando a mulher consegue ser empoderada, ela é capaz de combater os medos e anseios que a censuram e aprisionam construídos pela dominação masculina. O diálogo entre as duas segue:

Anna: “Elsa, éramos tão próximas, nós podemos ser outra vez”.

Elsa se lembra do incidente e pede para a irmã se afastar.

Elsa: “Não, não vai dar. Adeus, Anna”.

Anna: “Elsa, espera!”

Elsa: “Não, eu estou tentando proteger você”.

Anna: “Você não precisa me proteger. Eu não tenho medo, por favor. Não vá se trancar”.



Figura 45: Anna tenta convencer a irmã a voltar.

Novamente, Elsa se esconde para proteger a irmã, uma atitude de amor, empatia e *sororidade* com Anna. No entanto, Anna tenta convencer a irmã de que as duas são mais fortes juntas e declara: “Vamos enfrentar unidas. Aquecer as nossas vidas”. Ou seja, as duas praticam a *sororidade*. Anna acredita que a irmã pode enfrentar o medo e salvar o reino do inverno, portanto, empodera a irmã, porque acredita na capacidade dela, agindo diferente do pai delas.

Nervosa Elsa acaba atingindo o coração de Anna com o seu poder. A irmã mais velha pede para ela ir embora, mas Anna diz que não vai embora sem Elsa. Então, ela cria um monstro de neve e expulsa todos.

Kristoff percebe que o cabelo de Anna está se tornando branco e a leva até os trolls, que dizem que somente um ato de amor verdadeiro poderá aquecer o seu coração, logo, acabar com o feitiço. Decide, então, conduzir a princesa ao príncipe Hans com quem no começo do filme Elsa estava disposta a se casar.

No entanto, o príncipe é na verdade o vilão que deixará Anna morrer e matará Elsa, acusando-a de traição. Nessa cena acontece novamente uma ruptura de paradigma que a produção apresenta, porque pela primeira vez o príncipe é o vilão da história e não o salvador e protetor.

Anna sai correndo para salvar sua irmã e congela. Mas, esse é o ato de amor que acaba com a magia. Ou seja, Anna resgata sua irmã e a si mesma, portanto, a *sororidade*, o amor entre as irmãs e o empoderamento libertaram as duas.



Figura 46: Anna impede que o príncipe mate Elsa.

Elsa: “Você fez todo esse sacrifício por mim?”

Anna: “Eu te amo”

Olaf: “Um ato de amor verdadeiro irá aquecer o coração gelado”.

Elsa: “O amor, mas é claro”.

Finalmente, Elsa entende que o amor que ela sente pode acabar com o inverno e assim começa a derreter o gelo que criou. Portanto, Anna e Elsa são felizes e empoderadas quando estão juntas. Em *Frozen* não há bruxa e nem madrasta, quer dizer, um estereótipo de mulher má como nas outras produções. As duas e únicas personagens femininas se relacionam em função da solidariedade entre irmãs, ou seja, pela *sororidade*.



Figura 47: A cumplicidade e irmandade entre as irmãs.

7. Considerações finais

Durante o processo de observação crítica, pode-se notar que nessas produções cinematográficas a rivalidade entre as mulheres é o cerne da maioria das relações entre elas. Dessa forma, isso se torna uma violência, já que as coloca como inimigas, o que impede o empoderamento das mulheres, porque inibe a *sororidade*, que é pacto de irmandade feminino para o fortalecimento, união, amizade e empatia entre as mulheres para combater a dominação masculina.

Nas princesas clássicas, a dualidade e oposição entre as mulheres colaboram para reforçar a rivalidade e inimizade entre as personagens apresentadas. As únicas relações de irmandade acontecem apenas entre as princesas e as fadas, que são seres mágicos, o que não traz ruptura com a dominação masculina, mas a fortalece, porque a relação de *sororidade* é frágil.

As princesas rebeldes são as personagens mais heterogêneas, porque há princesa índia, sereia e chinesa. As histórias também são distintas, assim, como a relação entre as mulheres. Em *A Pequena Sereia*, a relação entre as mulheres é igual a das princesas clássicas, apesar da sereia ter cinco irmãs; em *A Bela e a Fera*, não há sequer presença de outra mulher, em *Alladin*, a personagem não é protagonista.

Enquanto que em *Pocahontas*, a índia tem uma melhor amiga e, assim, a *sororidade* é praticada e não há nenhuma representação de rivalidade feminina, porém essa relação não é o cerne da trama, podendo não ser nem notada. Mas, de fato, a produção é uma quebra de paradigma diante de tanta rivalidade feminina retratada nas narrativas produzidas anteriormente.

Em *Mulan*, a protagonista se torna homem para ser legitimada, não havendo relação com outras mulheres que seja efetiva. Ou seja, em cinco produções, somente em uma a *sororidade* existe, sendo assim, problemático para conseguir uma quebra das estruturas da dominação masculina nas representações das relações femininas nas produções de animação.

Nas princesas contemporâneas, há dois filmes que resgatam histórias das princesas clássicas: *A Princesa e o Sapo* e *Rapunzel*, de *Enrolados*. A primeira

produção retrata, em poucas cenas, a relação de *sororidade* e empoderamento feminino e quando elas existem sofre com questões de raça e classe.

Na segunda narrativa não há, porque a relação que é construída entre as mulheres é de rivalidade e de abuso de uma mulher pela outra, reforçando a dominação masculina. Sendo assim, em *Enrolados* há um resgate da estrutura das princesas clássicas em relação ao vínculo entre as mulheres.

As duas últimas produções de princesa contemporânea, *Valente* e *Frozen*, fogem da representação da rivalidade feminina na narrativa do filme. A primeira começa expondo uma inimizade entre mãe e filha, que depois juntas conseguem colocar a *sororidade* em prática e, assim, uma liberta a outra das amarras da dominação masculina. A segunda é toda baseada em *sororidade* e empoderamento feminino. Dessa forma, esses dois últimos filmes trazem a possibilidade de mudança para a representação das mulheres e de suas relações, porque extingue a necessidade de colocar as personagens femininas como inimigas e põe em evidência a efetividade da *sororidade* na vida das mulheres, que é vencer a dominação masculina e conquistar o empoderamento feminino.

A partir dessa pesquisa, pode-se concluir que é possível criar relações de *sororidade* nos filmes de animação de contos de fadas. Porque a *sororidade* está presente em parte dessas produções de *Walt Disney Studios*. No entanto, ainda não é a maioria e quando existe não é significativa para trazer uma mudança real, porque essa representação pode ser facilmente substituída, excluída ou sequer notada. Se em 12 produções de princesas, apenas em uma produção, *Frozen*, a *sororidade* é o cerne da relação, então, pode-se considerar que ainda há um longo caminho para recriar e colocar em voga as novas relações entre as mulheres baseadas na irmandade e não mais na rivalidade feminina.

Outro ponto a ser questionado é que apesar de em *Valente* e *Frozen* a *sororidade* ser posta em prática durante grande parte da trama, isso significa que a relação de *sororidade* e cumplicidade somente é representada nas animações analisadas em que há laços consanguíneos entre as personagens. Não é uma amizade com outra pessoa de família diferente e sim entre mãe e filha ou irmãs, respectivamente.

Além disso, nessas produções também acabam evidenciando uma inimizade já que Merida não tem uma relação amigável com a mãe no início da história e a trama é baseada nessa falta de diálogo entre as duas e a ausência de *sororidade*, que se transforma durante o filme. Anna e Elsa passam parte do filme sem se falar. Sendo assim, questionável a totalidade da *sororidade*, e até que ponto ela é responsável pelo empoderamento feminino nessas produções.

A partir da pesquisa, pode-se compreender, então, que a representação das mulheres e das relações entre elas é em grande parte feita por meio da rivalidade feminina, porém, há produções que fogem a essa regra e ordem da dominação masculina, porque mostra que é possível ter novas histórias e personagens em que a *sororidade* e o empoderamento feminino sejam efetivamente expostos para combater a ideia da rivalidade feminina e de beleza, logo, da dominação masculina que oprimem as mulheres.

Durante a análise, pode-se perceber, igualmente, que as personagens e as suas histórias foram se tornando mais complexas à medida que os sujeitos que formam a sociedade também foram se tornando mais complexos e se tornando mais heterogêneos e com novas e diferentes demandas e questões. Como abordado na pesquisa são várias as hierarquias e ordens que atingem o indivíduo como a questão de classe, raça e gênero. Além disso, foi possível notar também uma diferença de representação entre as princesas, porque elas foram se modificando a partir das conquistas da mulher na sociedade.

Ademais, a evolução da tecnologia do cinema de animação também foi fundamental para que a representação e a narrativa fossem aprimoradas e pudessem transmitir discursos por meio da linguagem cinematográfica.

Apesar das mudanças, é possível perceber que na maior parte das produções analisadas o machismo e a dominação masculina fazem parte e são muitas vezes reforçados nas representações dos personagens dos filmes.

A pesquisa considera que ainda há muito do que ser analisado em relação as princesas, como foi feito em outros trabalhos acadêmicos, em relação a sexualidade e raça, porque nenhuma princesa é lésbica ou transexual e somente Tiana é negra. Há muitas questões a serem debatidas e pesquisadas sobre essas e outras produções que

representam mulher e suas relações. Ademais, a análise que foi feita também é passível de ser questionada, já que também foi uma construção baseada em determinadas categorias analíticas.

8. Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**, 1974. Disponível em: https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. **Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social**. DELTA [online]. 2015, vol.31, n.spe, pp.97-126. ISSN 0102-4450. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0102-445083363903760077>> Acesso em 26 de maio de 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Bechdel Test. Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/bechdel-test>> Acesso em 26 de maio de 2016.

BECKER, Márcia Regina. **A sororidade como experiência produzida na pesquisa participante**. Trabalho apresentado na 37ª Reunião Nacional da Anped, GT06 - Educação Popular, 2015. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/biblioteca/item/sororidade-como-experiencia-produzida-na-pesquisa-participante>> Acessado em 12 de outubro de 2016.

BERNARDET, JEAN-CLAUDE. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção primeiros passos; 9)

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. 1.ed – São Paulo: Boitempo, 2014

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 10ª edição.

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

CALADO, Eliana Alda de Freitas. **Bruxas e contos de fadas: mito e representações**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003. CD-ROM.

CARNEIRO, Sueli. **Identidade feminina**. IN: Heleieth Saffioti, Mônica Munoz (orgs.). *Mulher brasileira é assim*. Brasília: Rosa dos Tempos, Unicef e Nipas, 1994, v., p.187-193.

Cinema de Animação – Guia de Referências, Programa de Educação Tutorial de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), 2012. Disponível em: < <http://petcomufam.com.br/2013/06/conheca-o-livro-digital-cinema-de-animacao-guia-de-referencias.html>> Acessado em 5 setembro 2016.

CLAY, Ítala. **Os Primeiros Rastros dos “Paleoanimadores”**. IN: livro digital “Cinema de Animação – Guia de Referências”, Programa de Educação Tutorial de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), 2012. Disponível em: < <http://petcomufam.com.br/2013/06/conheca-o-livro-digital-cinema-de-animacao-guia-de-referencias.html>> Acessado em 5 setembro 2016.

COELHO, Raquel. **A arte da animação**. São Paulo: Formato, 2004. 3ª edição

CORDEIRO, Marta Maria Lopes. **Raça, gênero e classe nos *media***. Rev. Estud. Comun., Curitiba, v. 13, n. 30, p. 19-26, jan./abr. 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro cinema**. IN: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético) 4ª edição.

COSTA, Pollyana dos Santos Silva. **Assimilação, identidade e memória na obra *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane**. 2013. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

COSTA, Suelly Gomes. **Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos** (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, Florianópolis, v.6, n.2, p.01-29, jul./dez. 2009.

COUTO, Maria Elizabete; CAMPOS, Gleysi Vieira. **Os Contos de Fadas: a Leitura e a Construção do Imaginário Infantil**, Universidade Estadual de Santa Cruz/UECS, CONLIRE, 2009. Disponível em: <www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-29.pdf> Acessado em 15 ago 2015.

CURSINO, Adriana. **A construção da narrativa clássica**. Cadernos de textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Disponível em: <https://literaturacinema.wikispaces.com/file/view/ANarrativaClassica.pdf>. Acesso em: 18 de outubro de 2016.

DESCARRIES, Francine. **Teorias Feministas: libertação e solidariedade no plural**. IN: SWAIN, Tania Navarro (org.). *Feminismos: Teorias e Perspectivas*. Texto de História: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília: UnB, 2000, vol.8, n.1/2.

DINIZ, Debora. **Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista**. IN: Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas [livro eletrônico] / organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. 5,45 MB PDF

DRAEGER, Jaciara. **Do Fogo do Inferno ao Frio Congelante, Frozen e as Representações das Mulheres**. 2015. 81 f. Monografia (Monografia na Faculdade de Comunicação – Publicidade) Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ESPELHO, Ana Carolina Dias. **Introdução à teoria da psicanálise**, 2009. Acesso em 20 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/introducao-a-teoria-da-psicanalise/19134/#ixzz4QGmXGWcT>

FARIAS, Francly Renna Aguiar; RUBIO, Juliana de Alcântara Silveira. **Literatura Infantil: A Contribuição dos Contos de Fadas para a Construção do Imaginário Infantil**. Revista Eletrônica Saberes da Educação – Volume 3 – nº 1 – 2012

FERREIRA, Júlia da Silveira. **Valente e Frozen: a mais recente geração de princesas da Disney**. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

FILHO, José Hildo de Oliveira. **O cinema narrativo, a psicanálise e o feminismo sob a perspectiva de Laura Mulvey**. Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 38 - 49, agosto 2012. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 02 de agosto de 2012.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema de animação: um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2004. 10ª edição.

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

GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUSA, Lucília Maria Abrahão. **A sororidade no ciberespaço: laços feministas em militância**. Estudos linguísticos, São Paulo, 44 (3); p.991-1008, set. – dez. 2015.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. **A Análise Do Discurso: Conceitos E Aplicações**. Alfa, São Paulo, 39: 13-21,1995. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3967/3642>> Acessado em 15 ago 2016.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009

GUTIÉRREZ, Fernando Mourão. **O cinema de animação na era digital – hibridismos e mutações**. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Tecnologia) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/10678>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 11ª edição.

Jornal O Globo. **Disney registra aumento de 19% nos lucros no primeiro trimestre do ano fiscal**. Acesso em 20 de outubro de 2016. Disponível em:< <http://oglobo.globo.com/economia/disney-registra-aumento-de-19-nos-lucros-no-primeiro-trimestre-do-ano-fiscal-15240083>>

LIMA, Daniela Ramos. **Como Se Faz Uma Animação? : Os Discursos Que Animam (Uma) Tempestade**, 2012. Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/como-se-faz-uma-animacao-os-discursos-que-animam-uma-tempestade/>> Acessado em 5 setembro 2016.

LIMA, Misael Elias. **Toy Story: como a Pixar revolucionou o cinema de animação**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo pela Universidade Feevale. Novo Hamburgo, novembro de 2010.

LOPES, Denilson. **Cinema e gênero**. IN: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus,2008. (Coleção Campo Imagético) 4ª edição.

MACEDO, Ana Gabriela. **Pós-Feminismo**. Revista de Estudos Feministas. Vol. 14, n. 3. Florianópolis, UFSC, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2010.

MACHADO, Liliane. **Uma estranha amizade: quando o cinema sobrepõe a solidariedade entre as mulheres às situações de violência cotidiana**. IN: Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas [livro eletrônico] / organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. 5,45 MB PDF

MALUF, Sônia; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Revista de Estudos Feministas Vol. 13, N. 2, Florianópolis. UFSC, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26886.pdf>>. Acesso em: 18 de outubro de 2016.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e fundamentos**. 3.ed. Campinas: Pontes, 2001.

PARMA, Alan Febraio. **A Homogeneização de Gêneros Literários nos Filmes de Walt Disney**. IN: Língua, Literatura e Ensino, vol. 4. Campinas: Unicamp, 2009.

PARMA, Alan Febraio. **Walt Disney: Um homem, uma empresa que (re)contam histórias**. IN Língua, Literatura e Ensino, Maio/2008 – Vol.III

PENKALA, Ana. **A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série *Orange is the new black***. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/13_dossie_04_artigo_penkala.pdf> Acesso em 26 de maio de 2016.

PIO, Ana Luiza; CARVALHO, Karina; LOPES, Paula. **Macho, fêmea e a construção de gênero**, 2014. Disponível em: <<https://labfemininonamidia.wordpress.com/2014/11/10/macho-femea-e-a-construcao-de-genero/>>. Acesso em 26 de novembro de 2015.

RICH, Adrienne. **On Lies, Secrets and Silence**. New York: Norton, 1979. p.279.

RODRIGUES, Ramilla, Arcoverde, Vanessa. **Cinderela não é gorda: Análise da personagem Perséfone na novela *Amor à Vida***. 2014. 105 f. Monografia (Monografia na Faculdade de Comunicação – Jornalismo) Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/33316>

RUBIM, Lindinalva. **A representação feminina na tv ou a "namoradinha" que virou "mulher"**. Trabalho apresentado XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação na Região Sudeste, Campo Grande/MS: INTERCOM, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**. Cadernos Pagu no.16 Campinas, 2001: pp.115-136.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SCHORN, Mariana. **O EU e o espelho (do cinema): ficção e realidade**. 2011. 105 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/33316>

SILVA, Francisca Cordélia Oliveira da. **O Uso de Metáforas e a Construção de Identidades Étnicas**. IN: Olhares em análise de discurso crítica. Brasília: www.cepadic.com, 2009. 236 p. Acesso em 28 de outubro de 2016. Disponível em: <http://www.cepadic.com/pdf/Livro%20Olhares%20em%20ADC.pdf>

SOUZA, Babi. **Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas**. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

SOUZA, Marco. **Panoramas Historiográficos das Alteridades do Cinema de Animação**. IN: livro digital “Cinema de Animação – Guia de Referências”, Programa de Educação Tutorial de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), 2012. Disponível em: < <http://petcomufam.com.br/2013/06/conheca-o-livro-digital-cinema-de-animacao-guia-de-referencias.html>> Acessado em 5 setembro 2016.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2013. (Coleção Campo Imagético) 5ª edição.

STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa bibliográfica**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

Taumatrópio. Blog Oficina de Animação, 2011. Acesso em 20 de maio de 2016. Disponível em: <http://anima-gisno.blogspot.com.br/2011/05/taumatropio.html>

TEIXEIRA, Coelho. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2003. – (Coleção primeiros passo; 8) 20ª reimpr. Da 1. Ed. De 1980.

“Teste Bechdel”. Aceso em 20 de maio de 2016. Disponível em: <https://tribecafilm.com/stories/10-films-that-passed-the-bechdel-test-2013>.

TIBURI, Marcia. Prefácio. IN: **Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas**. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Tradução de Marina Appenzeler. – Campinas, SP: Papyrus, 1994. – Coleção de Arte e Forma. 5ª Edição, 2008.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza - Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

8. Filmografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Frozen – Uma Aventura Congelante. Direção: Chris Buck e Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2014. 102 min, cor.

9. Anexos

Anexo 1: Cinema de Animação – Guia de Referências

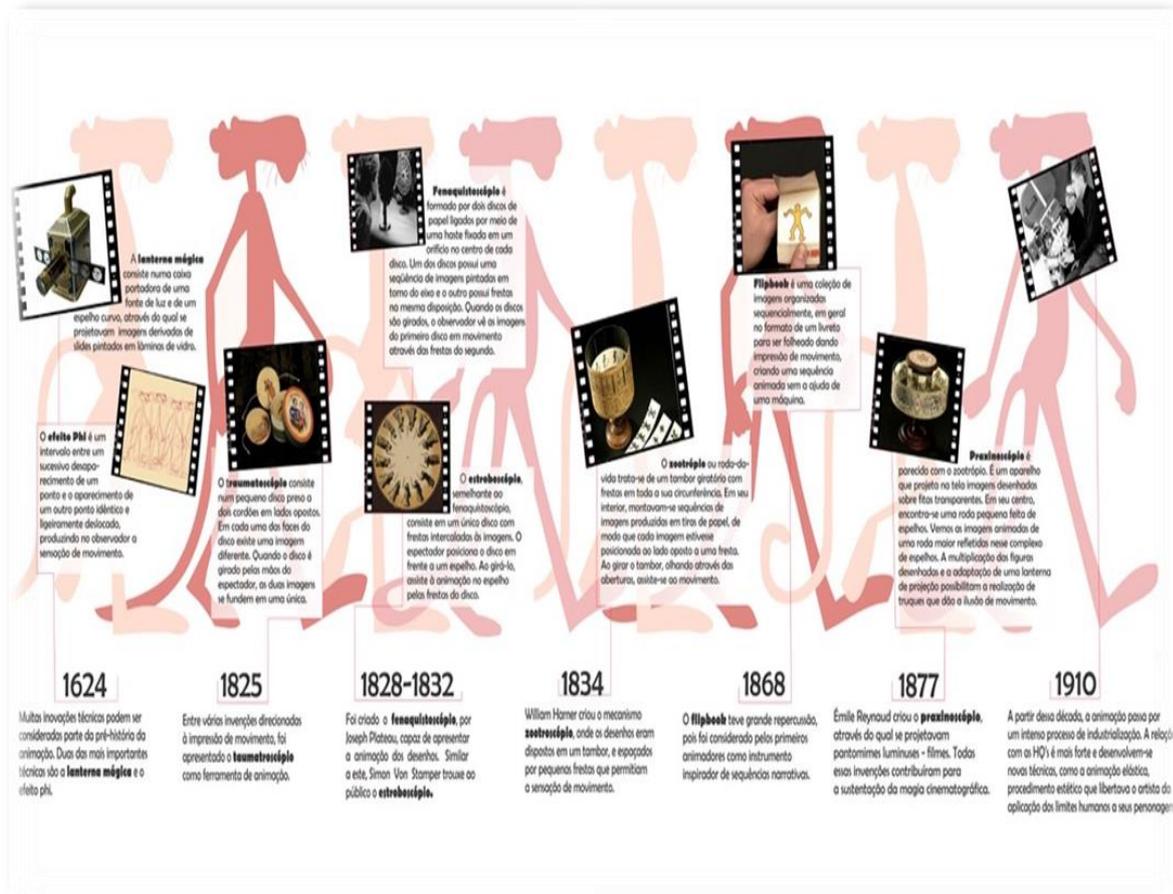


Figura 48: Cronologia do cinema de animação. Fonte: Cinema de Animação – Guia de Referências.

Anexo 2: Sinopses das princesas da Disney



Figura 49: As princesas da Disney, da esquerda para a direita: Rapunzel, Mulan, Pocahontas, Elsa, Ana, Aurora, Cinderela, Merida, Tiana, Bela, Ariel, Jasmine e Branca de Neve.

Princesas clássicas (1937 – 1959)

Branca de Neve

A bela e amável princesa Branca de Neve encanta todas as criaturas de seu reino, exceto uma pessoa, sua ciumenta e invejosa madrasta, a Rainha. Quando o Espelho Mágico proclama Branca de Neve como a mais bela de todas, ela tem que se esconder na floresta, onde conhece e torna-se amiga de adoráveis sete anões – Mestre, Atchim, Zangado, Feliz, Dengoso, Soneca e Dunga. A Rainha, sabendo do paradeiro de Branca de Neve, resolve livrar-se dela com uma maçã envenenada. Agora, só a força e a magia de um beijo de amor verdadeiro poderão salvá-la (Sinopse, DVD Branca de Neve, 2009).

Cinderela

Cinderela acredita que seus sonhos de uma vida melhor se realizarão. Com a ajuda de seus leais amigos ratos e da varinha de condão da Fada Madrinha, os trapos de Cinderela são magicamente transformados em um glorioso vestido de baile e ela parte para o Baile Real para encontrar seu Príncipe. Mas quando o relógio marca meia-noite, o feitiço é desfeito, deixando para trás apenas o sapatinho de cristal... a única pista para o definitivo final de contos de fadas! (Sinopse, DVD Cinderela, 2012).

Bela Adormecida

A lenda imortal começa com a gloriosa celebração do nascimento da Princesa Aurora – um acontecimento muito feliz que faz com que Malévola, uma das vilãs mais espetaculares, sintam-se com ciúmes. Com o passar dos anos Aurora cresce e transforma-se em uma bela e graciosa mulher e as três fadas fazem o seu melhor para proteger a Princesa. Mas infelizmente, em seu 16º aniversário, Aurora espeta o dedo em uma roca encantada e cai em um sono profundo sob o feitiço de Malévola. Somente o corajoso Príncipe Felipe pode derrotar o dragão cuspidor de fogo e despertar a Princesa de seus sonhos (Sinopse, DVD A Bela Adormecida, 2014).

Princesas rebeldes (1989 – 1998)

Ariel

Aventure-se nas profundezas do oceano com Ariel, uma vibrante princesa sereira que anseia fazer parte do mundo dos humanos. Depois de corajosamente fazer um acordo com Úrsula, uma malvada feiticeira do mar, Ariel embarca em uma aventura sem igual. Mas o destino do reino de seu pai está em suas mãos. Com Linguado e Sebastião ao seu lado, Ariel precisará de toda a coragem e determinação para fazer a coisa certa nos dois mundos (Sinopse, DVD A Bela Adormecida, 2014).

Bela

Uma das animações mais aclamadas e apreciadas de todos os tempos está prestes a lhe conquistar. Siga as aventuras de Bela, uma jovem brilhante que se encontra dentro do castelo de um príncipe que foi transformado em uma fera. Com a ajuda dos funcionários encantados do castelo, Bela logo aprende a lição mais importante de todas – que a verdadeira beleza está dentro de nós (Sinopse, DVD A Bela e a Fera, 2010).

Jasmine

No coração de uma cidade exótica, um jovem chamado Aladdin e sua mascote Abu, um macaquinho ousado, decidem resgatar a meiga princesa Jasmine e conquistar seu coração. Mas a vida de Aladdin mudará para sempre quando ele encontra o que parece ser só uma lâmpada mas, na verdade, é uma lâmpada mágica. Ao esfregá-la, um grande e adorável gênio aparece e lhe oferece três desejos que o farão viver uma incrível aventura cheia de descobertas a bordo de um tapete mágico (<http://filmes.disney.com.br/aladdin>).

Pocahontas

A lenda começa quando Pocahontas, a princesa de espírito livre, encontra um misterioso navio com trabalhadores ingleses – e rapidamente se torna amiga do corajoso capitão John Smith. Quando o clima fica pesado entre seus povos, Pocahontas entende que precisa seguir o conselho de sua avó Willow, a sábia árvore falante, para tentar encontrar uma maneira de fazer com que todos vivam em paz (Sinopse, DVD Pocahontas, 2009).

Mulan

Baseada num antigo poema chinês, a lenda de Mulan revela-se em toda sua beleza neste 36º clássico da Disney. Repleto de aventuras arriscadas, personagens hilariantes e música inspiradora, Mulan celebra a honra, a coragem e o esforço de uma garota buscando ser fiel a seu coração.

Bonita e inteligente, Mulan encontra uma oportunidade de provar seu valor fora de sua sociedade muito ligada a tradições quando, disfarçada como “Ping”, assume corajosamente o lugar de seu pai no Exército Imperial e parte com outros recrutas para o treinamento militar. Com uma pequena ajuda de seu engraçadíssimo dragão guarda-costas Mushu e um grilo sortudo chamado Gri-Li, Mulan empenha-se para ganhar o respeito de seus companheiros guerreiros e do bonitão Capitão Shang. Suas aventuras atingem a auge numa batalha no telhado do Palácio Imperial, onde a honra de sua família e o destino do Imperador e de toda a China estão em suas mãos! (Sinopse, DVD Mulan, 2009).

Princesas contemporâneas (2009 – hoje)

Tiana

A Disney celebra um clássico moderno dos mesmos diretores de *A pequena Sereia* e *Aladdin*. Descubra o que realmente acontece depois que a princesa beija um sapo numa reviravolta inspirada no beijo mais famoso do mundo. Esta hilária aventura ressurgue nas telas com estonteante animação, músicas irresistíveis e inesquecíveis personagens (Sinopse, DVD *A Princesa e o Sapo*, 2010).

Rapunzel

Disney apresenta uma nova versão de um dos contos mais engraçados de todos os tempos. Toda a sua família vai se enrolar na diversão, emoção e aventura deste filme mágico. Quando o criminoso mais procurado – e charmoso – do reino, Flynn Rider, se esconde em uma misteriosa torre, a última coisa que ele espera é encontrar Rapunzel, uma garota espirituosa com um superpoder incomum: 21 metros de cabelo dourado e mágico! Juntos, o casal parte em uma fantástica jornada recheada de heróis surpreendentes, muita risada e expectativa. Solte os cabelos e prepare-se para se divertir com *Enrolados!* (Sinopse, DVD *Enrolados*, 2011).

Merida

Pixar Animation Studios, criadores de *Toy Story 3*, levam você em uma fantástica aventura a uma antiga terra cheia de mistérios e tradições. Repleto de emoção, personagens inesquecíveis a assinatura de humor de Pixar [...] Faça uma jornada heroica com Merida, uma habilidosa arqueira e a filha teimosa do Rei Fergus e da Rainha Elinor. Determinada a trilhar seu próprio caminho na vida, Merida desafia uma antiga tradição sagrada dos indisciplinados e barulhentos lordes do reino. Quando os atos de

Merida desencadeiam caos no reino, ela precisa usar todas as suas habilidades e recursos – incluindo seus espertos e travessos irmãos trigêmeos – para desfazer uma terrível maldição antes que seja tarde demais e descobrir o significado da verdadeira valentia (Sinopse, DVD *Valente*, 2012).

Anna e Elsa

Walt Disney Animation Studios apresenta um toque gelado em uma das histórias mais bem-humoradas e reconfortantes já contadas [...] A destemida e otimista Anna sai em uma jornada épica, ao lado de Kristoff e sua leal rena Sven, para encontrar sua irmã Elsa, cujos poderes congelantes aprisionaram o reino de Arendelle, trolls místicos e um hilário boneco de neve chamado Olaf, Anna e Kristoff enfrentam obstáculos em uma corrida para salvar o reino. *Frozen – Uma aventura congelante* apresenta animação maravilhosa, personagens memoráveis e músicas inesquecíveis. É diversão deslumbrante para toda a família! (Sinopse, DVD *Frozen – Uma aventura congelante*, 2014).