



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Jornalismo

Ana Clara da Silva Cabeceira

**Representações de gênero nos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Bela e a Fera*,
Mulan e *Moana: um mar de aventuras***

Brasília
2021

ANA CLARA DA SILVA CABECEIRA

Representações de gênero nos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela e a Fera, Mulan e Moana: um mar de aventuras*

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho.

Brasília

2021

Representações de gênero nos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela e a Fera, Mulan e Moana: um mar de aventuras*

Ana Clara da Silva Cabeceira

Brasília, ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho

Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Suzana Guedes Cardoso

Membro

Prof^ª. MSc. Nathália Coelho da Silva

Membro

Prof^ª. MSc. Erika Bauer de Oliveira

Suplente

AGRADECIMENTOS

Acredito que fazer uma monografia nunca é fácil. É um momento da vida do graduando em que existe uma demanda muito grande de energia, tempo, paciência e até perseverança. Fazer um trabalho dessa natureza durante uma pandemia torna o desafio ainda maior. Porém, existem várias pessoas que plantaram sementes na minha força durante toda a minha graduação e especialmente agora no projeto final.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe, Cristina. Ela é a responsável por eu estar aqui hoje. Se não fosse por mamãe, eu jamais teria feito Jornalismo. Ela me dá apoio, me fortalece, me ergue. Eu não seria nada sem ela. Mãe, você é o grande referencial da minha vida! Obrigada por tanto amor. Eu te amo demais!

Agradeço também aos meus irmãos e irmãs Marina, Lauro, Luiza, Mateus e Marcos. Especialmente pela paciência e pelo companheirismo de sempre. Eu sou muito feliz por ser irmã de vocês. Admiro cada um. Vocês são incríveis, amo vocês!

Obrigada aos meus sobrinhos Roberto Filho, Helena, Sofia e Alice. Crianças, uma das minhas inspirações para este trabalho foi pensar na possibilidade de um mundo melhor para vocês. Obrigada por trazerem tanta alegria e leveza para a minha vida. Titia ama vocês! Obrigada também aos meus cunhados Roberto e Camila, e ao meu pai, Geraldino. Amo vocês!

Minha gratidão às minhas queridíssimas amigas Wanessa Alves, Ellen Naisla e Ana Luísa Santos. Meninas, admiro muito vocês. Obrigada pela amizade de vocês, pela paciência e até por sempre me ajudarem quando preciso. É lindo ver a trajetória de vocês no Jornalismo. Contem comigo.

Agradeço a todos os professores da Faculdade de Comunicação (FAC) com quem tive aula. Gostaria de citar o nome de alguns. Ao meu querido professor Carlos Eduardo Esch, um grande mestre, meu muito obrigada! Especialmente pela sua paciência, profissionalismo, incentivo e pela sua paixão pela nossa atividade. É uma inspiração ver o brilho em seus olhos quando fala de rádio.

Professor Sérgio Ribeiro, o senhor é um dos professores mais gentis que já conheci na UnB. Obrigada por sempre ter uma palavra de encorajamento e até de conforto. Obrigada por tudo! Agradeço também à professora Cláudia Maria Busato, com quem tive aula de Teorias da Comunicação e que, infelizmente, não leciona mais na FAC. Obrigada por tantas aulas maravilhosas e por nos tratar com tanto carinho, professora.

Não posso deixar de agradecer à FAC por tudo, especialmente pelo compromisso de nos proporcionar o melhor ensino, até mesmo nessa fase de educação à distância devido à pandemia. Obrigada a todos os funcionários: os professores, direção, coordenação, monitores, pessoal da secretaria, as equipes de segurança e limpeza. Todos. Vocês fazem a FAC ser um dos melhores lugares para estudar na UnB.

Agradeço à UnB, principalmente, por existir. É um privilégio estudar nessa universidade. Obrigada pelas oportunidades e por abrir nosso olhar para o mundo e até para nós mesmos.

Obrigada aos profissionais do Ministério da Economia e Câmara dos Deputados, onde fui estagiária nas assessorias de imprensa. Aprendi muito com vocês e os admiro muito. Obrigada também à Rede Globo de Televisão, onde estagio atualmente, pela oportunidade de estar em uma redação e poder crescer profissionalmente. Obrigada especialmente às jornalistas Zileide Silva e Delis Ortiz, pela acolhida tão carinhosa no início da etapa presencial do estágio. Talvez vocês nunca vejam essas palavras, mas sou muito grata pela generosidade de vocês!

Agradeço às professoras Suzana Guedes, Nathália Coelho e Erika Bauer pela atenção e generosidade ao aceitarem meu convite para compor a banca examinadora. Obrigada, professoras!

Por fim, agradeço à minha querida orientadora professora Rafiza Varão. Professora, desde o início do meu curso, no 2º semestre de 2017, a senhora esteve ao meu lado. Foi minha orientadora na iniciação científica, me ensinou a estudar. Muito obrigada por ter confiado em mim para trabalharmos juntas durante todos esses semestres.

Certa vez, em uma das nossas aulas de Introdução à Comunicação, a senhora nos disse que a escrita exterioriza a memória. Quero deixar registrado aqui minha gratidão, meu respeito e minha admiração pela senhora. Muito obrigada por tudo! Mesmo! Foi uma honra ter sido sua aluna e orientanda.

*Para Cristina, minha mãe amada.
E para Roberto Filho, Helena, Sofia e Alice, meu sobrinho e minhas sobrinhas.*

RESUMO

Este trabalho, com base no conceito de identidade, a partir dos estudos culturais, em especial com Stuart Hall (2006) e Judith Butler, apresenta como essa questão se conecta ao gênero, perscrutando as representações de gênero nos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela e a Fera* (1991), *Mulan* (1998) e *Moana: um mar de aventuras* (2016). Foram selecionadas duas metodologias para o trabalho: análise de conteúdo, de Laurence Bardin, e análise fílmica, de Manuela Penafria. Para tanto, foram estabelecidas cinco categorias: amor, beleza, a mulher como mulher, a relação das protagonistas com as mulheres em tela e a relação das protagonistas com os respectivos pais. Este trabalho busca compreender de que forma os padrões tradicionais de comportamento são representados no cinema de animação da Disney e como as expectativas em relação às mulheres transformaram-se de forma marcante nas duas primeiras décadas do século XXI, mudando as representações do gênero feminino nas animações.

Palavras-chave: Gênero, cinema, representação, princesas, Disney.

ABSTRACT

This study is based on the concept of identity, from cultural studies, in particular with Stuart Hall (2006) and Judith Butler concepts on it, presents how this issue connects to gender, examining the representations of gender in the films *Snow White and the Seven Dwarves* (1937), *Beauty and the Beast* (1991), *Mulan* (1998) and *Moana: a sea of adventures* (2016). Two methodologies were selected for the work: content analysis of Laurence Bardin and film analysis of Manuela Penafria. Therefore, five guidelines were established: love, beauty, the woman as a woman, the protagonists' relationship with other women on screen and the protagonists' relationship with their respective parents. This work seeks to understand how traditional patterns of behavior are represented in Disney's animations and the expectations regarding women have markedly changed in the first two decades of the 21st century.

Keywords: Genre, cinema, representation, princesses, Disney.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Cinderela e o Príncipe se casam e vivem felizes para sempre.....	27
Figura 2 - Billy Porter como Fada Madrinha em Cinderela.....	29
Figura 3 - Cartaz do filme Cinderela, do Prime Video.....	30
Figura 4 - Felipe desperta Aurora com um beijo	31
Figura 5 - Malévola acorda Aurora com um beijo de amor verdadeiro.....	32
Figura 6 - Branca de Neve e o Príncipe se conhecem.....	46
Figura 7 - O Príncipe beija Branca de Neve ao reencontrá-la na floresta.....	47
Figura 8 - A beleza de Branca de Neve se sobressai à da madrasta	49
Figura 9 - A Rainha descobre que Branca de Neve é a mais bela de todas.....	50
Figura 10 - Branca de Neve fazendo a limpeza do castelo. Ela não aparenta amargura pelas situações abusivas que passa.....	52
Figura 11 - A Rainha com a urna que acredita conter o coração da enteada	55
Figura 12 - O caçador tentar matar a princesa, mas não consegue e pede perdão.....	57
Figura 13 - Bela troca de lugar com Maurice e não pôde se despedir dele	59
Figura 14 - Bela e Fera dançam ao som de <i>Sentimentos são</i>	61
Figura 15 - A Feiticeira lança o feitiço sobre o príncipe transformando-o em Fera.....	62
Figura 16 - O autocentrado e vaidoso Gaston.....	63
Figura 17 - Bela chama atenção por ser muito bonita	64
Figura 18 - Gaston toma o livro das mãos de Bela.....	66
Figura 19 - As senhoras cochicham sobre Bela ser estranha e distraída.....	68
Figura 20 - Madame Samovar canta <i>Sentimentos são</i> enquanto Bela e Fera dançam	69
Figura 21 - Eles comemoram Maurice ter criado uma máquina que funciona	70
Figura 22 - Mulan não parece animada ao se preparar para ir à casamenteira	73
Figura 23 - Li Shang vai até a casa de Mulan depois do fim da guerra	74
Figura 24 - Mulan, na companhia da mãe, recém maquiada e vestida para ir à casamenteira	75
Figura 25 - Mulan, vestida de Ping, insegura ao chegar ao acampamento dos soldados	77
Figura 26 - Os soldados se disfarçam de gueixas.....	79
Figura 27 - A casamenteira fica transtornada com o desempenho de Mulan no teste	81
Figura 28 - Mulan tenta impedir que Fa Zhou seja convocado para a guerra.....	82
Figura 29 - Mulan se prostra diante de Fa Zhou no retorno para casa	84

Figura 30 - Moana ama Motunui, porém também deseja desbravar o oceano.....	86
Figura 31 - A beleza de Moana	88
Figura 32 - Novamente Moana e Tui discutem por ela dar a ideia de atravessar o recife para pescar em outras águas	90
Figura 33 - Após tomar para si a missão de devolver o coração de Te Fiti, Moana regressar para enfrentar Te Ka.....	92
Figura 34 - Moana encontra o espírito de Tala, que a encoraja a seguir com a missão depois da partida de Maui.....	93
Figura 35 - Moana e Te Fiti se conhecem	95
Figura 36 - A volta de Moana para a família e Motunui	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. BREVE DISCUSSÃO SOBRE A QUESTÃO DE GÊNERO E AS MULHERES NO CINEMA.....	20
2. A QUESTÃO DE GÊNERO NOS FILMES DA DISNEY.....	25
3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	37
4. ANÁLISE DOS FILMES <i>BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, A BELA E A FERA, MULAN</i> E <i>MOANA: UM MAR DE AVENTURAS</i>.....	41
a) Sinopse de <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> (1937).....	41
b) Sinopse de <i>A Bela e a Fera</i> (1991).....	42
c) Sinopse de <i>Mulan</i> (1998).....	43
d) Sinopse de <i>Moana: um mar de aventuras</i> (2016).....	44
4.1. Análise do filme <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> (1937).....	45
4.1.1. Amor.....	45
4.1.2. Beleza.....	48
4.1.3. Mulher como mulher.....	51
4.1.4. Relação da protagonista com as outras mulheres.....	53
4.1.5. Relação da protagonista com o pai.....	56
4.2. Análise de <i>A Bela e a Fera</i> (1991).....	58
4.2.1. Amor.....	58
4.2.2. Beleza.....	62
4.2.3. Mulher como mulher.....	65
4.2.4. Relação da protagonista com as outras mulheres.....	67
4.2.5. Relação da protagonista com o pai.....	69
4.3. Análise de <i>Mulan</i>, de 1998.....	71
4.3.1. Amor.....	71
4.3.2. Beleza.....	74
4.3.3. Mulher como mulher.....	76
4.3.4. Relação da protagonista com as outras mulheres.....	80
4.3.5. Relação da protagonista com o pai.....	81
4.4. Análise de <i>Moana: um mar de aventuras</i> (2016).....	84
4.4.1. Amor.....	84

4.4.2. Beleza.....	87
4.4.3. Mulher como mulher.....	89
4.4.4. Relação da protagonista com as outras mulheres.....	93
4.4.5. Relação da protagonista com o pai.....	97
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

Durante a minha graduação em Jornalismo, tive a oportunidade de fazer um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC). Na época, eu enxergava como uma excelente oportunidade de me engajar com a UnB e fortalecer minha rotina de estudos. A experiência foi das mais gratificantes possíveis. Pude pesquisar um tema que me interessa bastante e me descobri muito nesse processo. *Representações¹ de gênero nos filmes Branca de Neve e os Sete Anões e Moana - um mar de aventuras* – projeto da minha iniciação científica – ganhou menção honrosa e pude apresentar o projeto na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, representando a UnB e a Faculdade de Comunicação.

Agora, na reta final do meu curso, decidi retomá-lo porque a discussão sobre gênero é sempre oportuna. Além disso, também é importante que os meios de comunicação sejam problematizados a fim de desvendar quais estereótipos eles podem ajudar a reforçar e, também, desconstruir. Principalmente se forem estereótipos de gênero, no caso dos filmes da linhagem das princesas Disney.

No dia 17 de novembro de 2020, o Disney Plus² estreou no Brasil. Com isso, todos os filmes das princesas estão disponíveis no catálogo, tornando ainda mais importante algumas discussões sobre gênero serem debatidas, especialmente com meninas mais novas que vão ver alguns desses filmes pela primeira vez na vida.

Na iniciação científica, eu havia me debruçado apenas sobre *Branca de Neve* (1937) e *Moana* (2016). Branca de Neve por ser a primeira das princesas Disney. E Moana, a mais recente à época, por me dar abertura para fazer interessantes paralelos com o primeiro filme e com as categorias de análise.

Na monografia, acrescentei mais alguns caminhos de pesquisa. Além das categorias amor, beleza, a mulher como mulher e a relação das protagonistas com outras mulheres, falarei da relação das protagonistas com seus respectivos pais. Na parte dos filmes, trouxe mais dois à discussão. *A Bela e a Fera* (1991) e *Mulan* (1998). São dois produtos que tiveram *live action* recente³ e, portanto, estão mais marcados na memória do público. Além disso, rendem bons debates dentro das categorias de análise propostas, o que faz com que os quatro filmes tenham pontos semelhantes.

¹Segundo cita Anira Moura, “as representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2002, p. 22 apud ARRUDA, 2002, p. 138 apud MOURA, 2013, p. 12).

² O Disney Plus é o serviço de assinatura de *streaming* da Disney.

³ A versão *live action* de *A Bela e a Fera* foi lançada em 2017. A de *Mulan* foi lançada em 2020.

É importante salientar que não há consenso sobre o conceito de identidade. Se investigarmos, na história da filosofia, veremos que vários autores já se debruçaram sobre o tema e o explicaram sobre de maneira diferente. Dentre esses estudiosos estão John Locke (1973) e Henri Bergson (1999).

A teoria lockeana a respeito da identidade pessoal gira em torno da consciência, ou seja, se alguém se lembra do que era e fez no passado, essa pessoa continua sendo a mesma. A identidade pessoal, segundo Locke, demonstra a importância da memória no postulado do autor. Contudo, também mostra a fragilidade da hipótese: é bastante comum que esqueçamos de acontecimentos na vida. Basear identidade apenas na memória, no percurso de continuidade psicológica, é um erro porque não abrangeria a totalidade dos eventos de vida da pessoa. A memória não é infalível e não pode determinar a identidade de alguém.

A tese de Henri Bergson (1999) a respeito do tema difere da de Locke principalmente na noção que os dois têm de memória. Se para Locke (1973), a memória é uma espécie de representação mental de lembranças do passado que constituem o indivíduo em sua identidade, para Bergson, a memória é resultado de todos os passados já vividos.

Viana (2010) indica que, para Bergson, a memória vai além do que uma pessoa possa lembrar. Não é possível se desfazer das experiências do passado como se elas nunca tivessem acontecido, porém, o passado não nos define no presente de forma definitiva. O argumento bergsoniano desmonta a tese de Locke no ponto fulcral: consciência do passado não define identidade no presente.

No contexto dos debates sobre memória, também é possível citar o trabalho de Joël Candau. No livro *Memória e identidade*, de 2011, o autor classifica a memória em três tipos: protomemória, memória e metamemória.

A protomemória é o que se apreende por meio do social. É o passado agindo de forma involuntária no corpo de uma pessoa, no gestual dela. A protomemória se manifesta no modo de agir, de se portar no mundo e age de forma involuntária (CANDAU, 2011, p. 23).

Já o segundo tipo, a memória, se manifesta quando voluntariamente o indivíduo se lembra de algo. No artigo *Memória e identidade segundo Candau*, a pesquisadora Leticia Matheus aponta que a memória, nesse caso, também é ligada ao conhecimento e às crenças de cada um.

Trata-se da evocação ou recordação voluntária. Ela possui extensões, como os saberes enciclopédicos, as crenças, as sensações e os sentimentos, que se beneficiam da cultura de memória que promove sua expansão em extensões artificiais (MATHEUS, 2011, p.303).

Candau identifica a protomemória e a memória como manifestações individuais e por isso não podem ser compartilhadas. Esse aspecto sinaliza que a identidade também não se baseia em apenas um aspecto.

Por fim, cita-se a metamemória que é a representação que fazemos das lembranças, o significado que damos a elas. A metamemória pode ser compartilhada, ao contrário das duas primeiras, porque ela diz respeito à memória coletiva, ao conjunto de representações que damos a elas. Naturalmente, a metamemória varia entre grupos e isso também fortalece a tese que a identidade não se baseia apenas em um aspecto.

O debate sobre a pluralidade de identidade também faz-se presente em outras frentes. Na identidade de gênero, por exemplo. Simone de Beauvoir, na obra *O Segundo Sexo* (1967), alertava para o fato de, desde a Antiguidade, as mulheres não serem consideradas autônomas.

Ela sustenta essa tese citando filósofos como Aristóteles e Santo Tomás de Aquino. O homem era visto como ser absoluto, completo. A mulher, secundária, o segundo sexo. Os estudos de gênero, como o de Beauvoir, confirmam que as mulheres, sob muitas formas, continuam a ser empurradas para esse lugar de submissão, ainda que algumas rupturas tenham sido efetuadas.

No livro *Sejamos todos feministas*, de 2014, de Chimamanda Ngozi Adichie, a autora conta uma história que aconteceu com ela mesma e que confirma a existência de barreiras a serem quebradas pelas mulheres em razão dessas opressões de gênero.

Não faz muito tempo, ao entrar num dos melhores hotéis na Nigéria, um segurança na porta me parou e fez umas perguntas irritantes: Nome? Número do quarto da pessoa que eu visitava? Eu conhecia essa pessoa? Poderia provar que era hóspede do hotel e mostrar a minha chave? Ele automaticamente supôs que uma mulher nigeriana e desacompanhada só podia ser prostituta. Uma nigeriana desacompanhada não pode ser hóspede e pagar por seu quarto. Um homem pode entrar no mesmo hotel sem ser perturbado. Parte-se da premissa de que ele está lá por uma razão legítima — aliás, por que esses hotéis não se preocupam mais com a procura por prostitutas do que com a oferta aparente? (ADICHIE, 2014, p. 21-22).

No livro *A identidade cultural das pós-modernidade* (2006), Stuart Hall indica que o ser humano moderno passa por mudanças em sua identidade pelo fato de as estruturas da sociedade estarem em constante processo de alteração.

O autor introduz três tipos de identidade: a do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. O primeiro deles, o sujeito do Iluminismo, é propenso à racionalidade, porém bastante individualista.

No entanto, a interação com a sociedade é necessária para o sujeito sociológico. Hall explica que o sujeito sociológico tem sua identidade interior, o “eu real”, que se altera à medida que interage com a sociedade, o mundo cultural e identidades diferentes.

O ponto chave para entender a tese de Hall acerca do sujeito pós-moderno é o fato de não haver, segundo o autor, identidade unificada e completa. Isso seria uma fantasia. Nas sociedades modernas há constantes mudanças de cenário cultural e isso faz com que a própria identidade das pessoas mude, uma vez que estas estão sempre em contato com essa sociedade que muda.

A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma (HALL, 2006, p.17).

A maneira como o indivíduo é representado também influencia sua identidade. Podemos usar os filmes como exemplo dessa premissa. Neles, as mulheres foram representadas de forma bastante estereotipada. Para Giselle Gubernikoff, em *A imagem: a representação da mulher no cinema*, os estereótipos eram resultados do papel que elas ocupavam socialmente, ou seja, como “o outro”, alguém coadjuvante em relação aos homens⁴. “*Esses estereótipos impostos à imagem da mulher funcionam como uma forma de opressão, pois transformam a mulher em objeto, nulificando-a como sujeito e recalçando o seu papel social*” (GUBERNIKOFF, 2009, p.66).

Por fim, Hall seleciona o feminismo como agente de transformação da sociedade na modernidade tardia. O feminismo trouxe à discussão assuntos que antes eram vistos como sendo de foro privado, tais como: família, sexualidade, trabalho doméstico, cuidado com as crianças, entre outras coisas. “*Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero*” (GUBERNIKOFF, 2009, p.46).

O feminismo também denuncia que as representações de gênero veiculadas por intermédio dos meios de comunicação, opressoras como são, conforme já citado, servem ao sistema patriarcal e capitalista.

Esse recalçamento da mulher encontra ampla divulgação nos filmes produzidos pela indústria americana, principalmente naqueles que se convencionou chamar cinema clássico americano. Encontra-se inserido no discurso narrativo desses filmes e é uma forma de recalçamento pelo sexo, a

⁴ Hipótese que se conecta à tese de Simone de Beauvoir, em *Segundo Sexo*, obra na qual a autora discorre sobre o papel coadjuvante imposto às mulheres historicamente.

favor de uma economia capitalista patriarcal. Ao mesmo tempo que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

A ideia de representação de gênero se torna ainda mais forte quando pensamos nas definições de gênero indicadas por Judith Butler em *Problemas de gênero - Feminismo e subversão de identidade* (2003). Conforme pontua a autora, gênero é uma performance desempenhada por nós socialmente. Com as representações de gênero dos filmes, é possível que os espectadores se identifiquem com certos estereótipos e passem a incorporá-los no seu modo de vida.

Partindo da análise das produções cinematográficas *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela e a Fera* (1991), *Mulan* (1998) e *Moana: um mar de aventuras* (2016), nosso objetivo é demonstrar como a identidade se relaciona com gênero nessas obras. Todavia, como não há consenso sobre identidade, tenciona-se demonstrar a evolução do conceito, elencando alguns exemplos do que já foi falado sobre o assunto.

Feito isso, planejou-se demonstrar o fato de que o que carece de conceito fechado é identidade como objeto. Com esses dados, será demonstrada a relação do tema com o debate de gênero, mostrando como os produtos de comunicação influenciam a identidade de gênero. Como objetivo geral, apontaremos que os quatro filmes são produções de épocas diferentes, mas todos propagam representações de gênero. Aqui, serão analisados padrões de comportamento propostos às mulheres nesses diferentes momentos da história, apontando as diferenças de cada um.

Para cumprir esse objetivo, foi preciso responder aos seguintes objetivos específicos: I) Compreender como são construídas imagens das mulheres no cinema e os paradigmas de comportamento feminino veiculados na produção; II) Revisar conceitos importantes como identidade, gênero e representação e III) por meio da análise de conteúdo e análise filmica, compreender como os filmes podem reforçar ou mudar estereótipos de gênero.

A mídia, como propagadora de padrões de gênero, quando promove esses debates, pode esclarecer antigos estereótipos e pode cooperar para que o debate se amplie e se legitime. Um exemplo disso é a mudança de representação feminina nos filmes da Disney aqui selecionados. Nas últimas décadas, aparentemente, passaram a representar mulheres em outras situações que não as de envolvimento romântico com homens⁵. Há muito o que se

⁵ Essa também é uma questão mercadológica, uma vez que se pede por mais representatividade nas produções.

debater sobre a temática; e, por fim, pode ajudar os meios de comunicação a lançar um olhar crítico sobre seu próprio *modus operandi*.

Este trabalho de conclusão de curso discute como os meios de comunicação podem cooperar na propagação de padrões de comportamento. O cinema, como um desses meios, tem papel fundamental nesse contexto.

Nesse sentido, também debatemos sobre questões de gênero que permeiam a vida dos indivíduos até hoje, principalmente no que diz respeito às mulheres. Além do mais, questiona as formas de organização da sociedade e se propõe a lançar um olhar crítico dentro dos próprios meios de comunicação.

A metodologia se divide, na verdade, em duas etapas. Em primeiro lugar, utilizou-se a análise de conteúdo, de Laurence Bardin. Após isso, será adotada a metodologia de análise de filmes, de Manuela Penafria. Na obra *Análise de Conteúdo* (1977), Bardin propõe que uma das maneiras de se fazer uma análise é a categorização.

As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efectuado em razão dos caracteres comuns destes elementos (BARDIN, 1977, p.117).

Seguindo esse primeiro norte, foram escolhidas cinco categorias: amor, beleza, mulher como mulher, a relação das protagonistas com as outras mulheres e a relação das protagonistas com seus pais. A autora postula que para escolher as categorias de análise em um trabalho, o analista precisa seguir os seguintes passos: em primeiro lugar, fazer um inventário. Neste trabalho, esse seria o momento de identificar em quais momentos dos filmes eles se encaixam nas categorias. Podemos usar o exemplo da categoria amor. Quais são os momentos dos filmes em que podemos reconhecer o amor? Em *Branca de Neve*, é no momento de anseio por reencontrar o príncipe e casar-se com ele. Em *Moana*, no amor pela família e terra natal. Em *Mulan*, no amor pelo pai e em *a Bela e a Fera*, no amor de Bela pela leitura.

O segundo passo da categorização é classificar os elementos. Para tanto, é necessária a organização dos elementos de cada categoria dentro das categorias. Elementos dos filmes nos quais apareçam o tema amor aparecem serão organizados na categoria amor. De beleza, em beleza e assim por diante. A palavra chave da categorização é organização.

Vencida esta etapa, mudaremos o método e começaremos a análise dos filmes. Como dito anteriormente, aqui passaremos a trabalhar sob a égide de Manuela Penafria. No artigo *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)* (2009), é defendido que existe diferença entre

fazer crítica a um filme e fazer uma análise fílmica. Na segunda prática, a autora entende que “*analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme*” (PENAFRIA, 2009, p.1).

Aqui é possível enxergar a relação das teorias de Penafria e Bardin. Ao decompor o filme, como sugere Penafria, estaríamos no momento de categorização proposto por Bardin. As metodologias não são contemporâneas, mas funcionam bem juntas. Essa tese se sustenta quando somos apresentados ao que é necessário para a análise dos filmes.

[...] a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme (PENAFRIA, 2009, p.4).

Os objetivos estabelecidos mencionados podem ser apontados pela própria análise de conteúdo de Bardin. Uma vez escolhidas as categorias de análise, como ela propõe, isso guia o olhar de quem está analisando para produzir a análise fílmica. Ao analisarmos os filmes com o auxílio das duas metodologias, poderemos elencar suas características, como elas se assemelham e se diferenciam.

E, por fim, tendo esse rol de conceitos expostos, será possível também responder à pergunta guia deste trabalho: como os filmes podem reforçar ou mudar estereótipos de gênero?

1. BREVE DISCUSSÃO SOBRE A QUESTÃO DE GÊNERO E AS MULHERES NO CINEMA

Neste primeiro capítulo, faremos uma breve contextualização sobre a questão de gênero, que é fundamental neste trabalho, e como ela se conecta à forma como as mulheres são representadas nos filmes.

Isso é importante porque para falarmos de representações de gênero em filmes da Disney, primeiramente, precisamos situar o leitor sobre qual definição de gênero seguiremos. Feito isso, prosseguiremos a análise a respeito da representação de gênero feita no cinema e como ela pode mudar a depender do recorte histórico.

Tendo isso em vista, nos apoiaremos no conceito de gênero defendido pela filósofa Judith Butler e como ela se aproxima de Stuart Hall no tocante à premissa de que identidade é um ente passível de mudança. Esse entendimento é compartilhado pelos dois. Após essa etapa, com a análise dos filmes, poderemos demonstrar as mudanças no modo de vida das mulheres a partir do começo do século XX e as transformações ocorridas até à atualidade. Usaremos os filmes para fazer o recorte de cada época.

Em *Problemas de gênero - Feminismo e subversão de identidade* (2003), Judith Butler lança uma crítica sobre a visão heteronormativa e limitante da existência de uma identidade unitária para mulheres. Essa é, inclusive, uma crítica que a autora faz ao próprio movimento feminista à época.

A priori, o movimento colocava as mulheres como “*sujeito do feminismo*” (BUTLER, 2003, p.17), o que significa que até então o movimento entendia a identidade das mulheres como sendo algo singular e pré-definido.

Porém, essa interpretação inicial foi substituída com o passar do tempo. Percebeu-se que a representação do feminino deveria ser plural. As mulheres possuem identidades - vide o exemplo das mulheres transgênero. As mulheres transgênero são mulheres que nasceram com uma estrutura física diferente do que se convencionou ser “de mulher”. No entanto, segundo Butler, essas mulheres também precisam ser representadas e apoiadas pelo movimento feminista. O movimento jamais pode excluir mulheres e suas diferentes vivências.

Butler postula também que a maneira como a pessoa se expressa no âmbito do gênero advém de suas vivências e contextos culturais. O que contradiz, definitivamente, a

interpretação de que todos somos, necessariamente, cisgêneros⁶. Para a autora, o gênero não é definido pelo sexo, ou seja, o corpo não define identidade de gênero.

O gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente dos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (BUTLER, 2003, p.21)

Esse é um ponto central para que o feminismo seja um movimento que realmente defende as mulheres em suas diferentes identidades. Não seria justo ou ético fazer com que a luta por direitos e a garantia deles se estenda somente a mulheres cisgênero, brancas, heterossexuais e abastadas. É necessário que o movimento alcance a todos.

Liliane Maria Macedo Machado, em sua tese de doutorado intitulada *E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero*, de 2006, preconiza, também à luz de Judith Butler, que gênero trata-se de uma construção social, uma performance que desempenhamos.

O gênero não é em decorrência do sexo biológico e o sexo, por sua vez, não antecede o gênero. O que ocorre é a construção dos gêneros e dos sexos a partir dos elementos disponíveis das sociedades. Eles variam de época para época, permitindo que alguns atributos sejam mais valorizados que outros ou até mesmo desprezados (MACHADO, 2006, p.31)

Os apontamentos tanto de Butler quanto de Machado têm conexão com a famosa frase de Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1967), quando a autora formaliza o entendimento de que *não se nasce mulher, mas torna-se mulher*. Podemos depreender dessa frase que a identidade de gênero não é inata, portanto, realmente não depende da anatomia do corpo. O indivíduo em questão vai aprender a desempenhar o “papal de mulher” na sociedade. Butler aponta, de forma bastante oportuna, que Beauvoir em nenhum momento sinaliza em sua obra que para ser mulher é preciso nascer com corpo de fêmea. Logo, nesse sentido, o nascido macho pode ser mulher, na verdade. O ato de se tornar mulher é uma *compulsão cultural* (BUTLER, 2003, p.29). Logo, para a autora, não faz sentido se falar em gênero inteligível.

O gênero inteligível, segundo Butler, é o sexo, gênero e desejo consonantes com o binarismo e a heteronormatividade. Ou seja, no gênero inteligível, todas as pessoas são cisgênero e heterossexuais. Ao rebater essa ideia, a autora se conecta a Stuart Hall, quando o autor também advoga em favor da ideia de a identidade ser mutável.

⁶ Segundo a *Wikipedia*, “a cisgneridade é a condição da pessoa cuja identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no nascimento”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cisgneridade>.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p.13)

Com base nos postulados anteriores, é possível chegar à conclusão de que para Judith Butler, o gênero é uma construção social, uma performance. Mas essa performance é advinda de contexto cultural, de raça, de recorte histórico. E, diga-se de passagem, até de localidade, país, cidade. Portanto, não é possível existir padrão de gênero, embora existam diversos estereótipos.

Como dito anteriormente, gênero não é uma característica inata. Logo, a depender do contexto, cada indivíduo irá aprender a agir conforme se espera dentro do gênero para o qual ele é levado a se enquadrar. Ninguém é o gênero. Para Butler, existe uma performance desempenhada pelas pessoas que é atribuída a um gênero. Por isso, a autora rebate radicalmente o gênero inteligível: porque ele requer o apagamento de toda a pluralidade de gênero que não seja vista como certa. Neste trabalho, nos apoiaremos nos postulados de Judith Butler sobre a identidade de gênero.

Conforme a já mencionada tese de doutorado de Machado, o cinema é uma excelente ferramenta de representação e de autorrepresentação. A autora explica que ao serem representadas as imagens de mulheres nos filmes e desenhos animados, os receptores também podem enxergar maneiras de se autorrepresentarem (MACHADO, 2006).

Nesse contexto, é fácil imaginar como o cinema (mesmo o de animação) também pode se tornar uma ferramenta de propaganda de ideais, de contextos culturais diferentes e até de padrões de comportamento de determinada época. Ao assistir a uma novela de época, por exemplo, o espectador pode ter alguma noção de como funcionava a sociedade naqueles idos.

Podemos aproximar esse ponto ao filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937. O filme demonstra algumas das representações de gênero, mais especificamente esperadas das mulheres ocidentais, na primeira metade do século XX. Se pensarmos numa produção mais recente, como *Moana - um mar de aventuras* (2006), vemos as mulheres sendo representadas de outras maneiras. E até mesmo os homens, já que nos propomos a analisar questões de gênero. Nesse sentido, eles estariam também incluídos.

Mas qual é a dificuldade de tentar fazer, por exemplo, representações de gênero em mídias como o cinema? Ann Kaplan, no livro *A mulher e o cinema - Os dois lados da câmera* (1995), preconiza que esse produto dá espaço a algumas vozes, mas não a todas. Para ela, a

ideologia demonstrada nos filmes é como um mito, uma representação de uma realidade. Porém, isso não resulta em uma representação completamente fidedigna. Ou seja, existem lacunas nessas representações em filmes (KAPLAN, 1995).

Kaplan explica que em alguns momentos da história do cinema, houve sim a intenção de retratar as mulheres de forma independente, autônoma. No entanto, coincidentemente, essas personagens sempre tinham finais tristes, eram tidas como carentes, mal resolvidas. A autora cita o exemplo da década de 70, período onde se retratava muitas cenas de estupro. Pode-se concluir que quando elas fugiam do padrão, elas sofriam castigos (KAPLAN, 1995).

Kaplan (1995) também aponta que quando as personagens femininas eram retratadas em posições que não estavam ligadas à opressão masculina, a narrativa sinalizava o comportamento delas como sendo “de homem”. Na verdade, elas não estavam sendo retratadas como mulheres fortes, independentes e autônomas. Elas estavam agindo como homem por estarem em uma possível confusão sobre qual era “seu lugar”⁷.

Quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o papel de objeto sexual, a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais - não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou (KAPLAN, 1995, p.51)

Liliane Machado (2006) constata que o próprio cinema como instituição cria um ambiente favorável para a disseminação de estereótipos de gênero. O ambiente escuro, fechado, a tela grande, o fato de as pessoas irem para lá e se desligarem do mundo exterior para se concentrarem no filme exibido diante delas, faz as mensagens se internalizarem nos espectadores de maneira mais fácil. Quando o espectador assiste a um filme no cinema, ele fica fechado numa sala escura e, caso o enredo seja envolvente, é como se o mundo lá fora deixasse de existir e a pessoa ficasse completamente absorvida por aquelas imagens, aquela história. Por isso, conforme explica a autora, o cinema pode ser entendido como uma tecnologia de gênero (MACHADO, 2006).

Neste trabalho de conclusão de curso, falaremos sobre as representações de gênero em quatro filmes da Disney. *Branca de Neve e os Sete Anões, Mulan, A Bela e a Fera e Moana - um mar de aventuras*. Levando em consideração que gênero depende do contexto histórico, os filmes podem ajudar a entender algumas representações de gênero em momentos do século XX e XXI.

⁷ Interessante notar que mesmo que os livros de Kaplan e Butler não sejam contemporâneos, eles se alinham na noção de que existe uma performance de gênero.

A forma como a Disney retrata as mulheres mudou de forma marcante nas últimas décadas. De Branca de Neve até Moana, é possível reconhecer conquistas das mulheres ao longo do tempo. Enquanto que no primeiro filme as mulheres eram representadas de maneiras estereotipadas, no último retrata outra vivência onde todas as mulheres em cena tomam decisões importantes e que mudaram o rumo da história delas.

A tese acima é defendida por Ana Carolina Rocha Lisita em sua dissertação de mestrado intitulada *Quando crescer quero ser princesa: um estudo de representações filmicas de gênero feminino sob a perspectiva da educação da cultura visual*, de 2018. Ela afirma que a Disney mudou a narrativa tradicional do estúdio em relação às mulheres para se adequar à nova realidade vigente. O que não deixa de ser uma decisão mercadológica, naturalmente.

O universo dos filmes infantis contém diversos padrões de normatização sobre como ser mulher e homem adequados a determinados contextos, entretanto, com o decorrer do tempo é possível perceber uma mudança nesses arquétipos. As mudanças ocorreram não só no visual dos filmes e seus personagens de forma gráfica, mas principalmente com relação à temática. A partir dos anos 1990, a Disney começou a produzir filmes que quebraram o conceito de “princesas” criado por ela anos atrás, as princesas dessa nova geração compõem-se de um novo padrão de mulher, sendo fortes, independentes e emancipadas, o que reflete um retrato das mulheres dos dias atuais (LISITA, 2018, p.26 e 27)

Como dito anteriormente por Kaplan, não se pode esperar que um filme represente *ipsis litteris* a realidade das mulheres. Embora existam avanços em relação aos direitos e conquistas na seara de gênero, há muito ainda a ser feito.

2. A QUESTÃO DE GÊNERO NOS FILMES DA DISNEY

Conforme pontuado no capítulo anterior, a forma de representação feminina nos filmes sofreu transformações ao longo da história do cinema. No entanto, em certas fases, como na década de 70 do século XX, as mulheres foram representadas de forma diferente da narrativa tradicional e estereotipada. Nesses filmes, a narrativa sinalizava que o comportamento independente delas trazia consequências graves a vida das personagens ou que elas simplesmente estavam agindo feito homens ao serem independentes (KAPLAN, 1995).

Mesmo com tentativas de representação que davam às mulheres mais espaço e fala nas histórias, ainda existem muitos estereótipos ligados às personagens femininas no cinema, incluindo as animações e filmes da Disney. Lemuel da Cruz Gandara, Ana Carolina Rocha Lisita, Aline Maria dos Santos Rodrigues da Rocha, corroboram essa ideia.

A partir da constatação de que os filmes são um instrumento de forte influência, que não é imprevisível, pelo contrário, é sistemática, suas metodologias interferem e retratam muitos aspectos sociais, como o papel da mulher na sociedade. Em inúmeras obras ao longo do tempo, a mulher foi representada de forma limitada, com estereótipos frágeis e imagem de submissão. Esse modelo precipitado da figura feminina ecoa fortemente nas animações voltadas para o público infantil, que costuma aprender a reproduzir tais estereótipos” (GANDARA; LISITA; ROCHA, 2020, p. 211)

Aqui, é necessário fazer um destaque. Conforme os autores pontuam, o cinema é um instrumento forte de influência, mas não apenas isso. O cinema é uma ferramenta que também documenta determinado período da história (ZIMMERMANN; MACHADO, 2021), como um documento histórico audiovisual.

Tendo em vista que serão analisados quatro filmes da Disney, é oportuno trazer algumas informações sobre o estúdio. A Disney é uma empresa fundada em 1923 pelos irmãos Walt Disney e Roy Disney. Conforme o documentário *Branca de Neve e os Sete Anões: Ainda a mais bela de todas*⁸, o estúdio foi pioneiro na arte da animação, lançando várias tendências.

Em 1928, o estúdio lançou o primeiro desenho sonoro. Em 1932, o primeiro desenho totalmente colorido. Walt Disney já planejava investir em longa metragens e, em 1934, decidiu que produziria *Branca de Neve e os Sete Anões*. Seria o primeiro longa metragem animado da história do cinema.

Com o sucesso estrondoso de *Branca de Neve e os Sete Anões*, lançado em 1937, Disney passou a produzir vários filmes na temática das princesas dos contos de fadas, que

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qvaJ61Lai_g. Acesso em 07 de novembro de 2021.

marcaram a infância de muitas pessoas mundo afora. Como as representações de gênero se transformam com o passar do tempo, as representações de gênero nos filmes Disney também mudaram.

Conforme dito anteriormente, o cinema reflete os padrões que são esperados de cada gênero em diferentes épocas. Como veremos mais à frente neste trabalho, é muito diferente a representação de gênero que é feita em *Branca de Neve*, de 1937, e em *Moana: um mar de aventuras*, de 2016, pois são filmes com quase 80 anos de diferença e, naturalmente, o público e a sociedade mudaram muito durante o século XX e este início de século XXI.

Assim, também é possível compreender que na mesma medida que o cinema influencia a sociedade, ela também o influencia. Para Gandara, Lisita e Rocha, são exatamente as demandas do público que fazem o cinema ser influenciado por ele. “*Apesar das estratégias traçadas pelas produtoras de conteúdo para determinar qual será seu público-alvo específico, esse mesmo público também faz seus endereçamentos aos produtores*” (GANDARA; LISITA; ROCHA, 2020, p. 211).

Embora nossa filmografia neste trabalho se concentre em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela e a Fera* (1991), *Mulan* (1998) e *Moana: um mar de aventuras* (2016), vale a pena falar brevemente sobre o filme *Cinderela* (1950) para analisar as mudanças de representação de gênero e exemplificar a ideia de que mudando os padrões de gênero, muda-se também suas representações nos filmes.

Patrícia Quitero Rosenzweig, Ana Carolina Rocha Lisita e Rosa Maria Berardo apresentam essa ideia:

Tal mudança é explicada por Foucault (1984) ao afirmar que cada período histórico possui discursos de poderes diferentes. Ao refletir sobre a ideologia dominante em cada época, esses discursos permitem observar a evolução do papel da mulher na sociedade ocidental (ROSENZWEIG; LISITA; BERARDO, 2018, p. 621)

A versão da Disney do conto de fadas *Cinderela* foi lançada em 1950. Nela, acompanhamos a história de Cinderela, uma órfã que vive com a madrasta e as filhas dela. Nenhuma das três trata a protagonista como integrante da família, muito pelo contrário. Cinderela, na verdade, é responsável por todo serviço doméstico e a ela é direcionada muita hostilidade e rancor.

Na história, o rei anuncia um baile para que o príncipe escolha, dentre as moças solteiras do reino, a jovem que será sua futura esposa. Cinderela manifesta o desejo de ir ao evento, no entanto, sua madrasta impõe a condição de ter toda a casa impecável antes do baile. A madrasta e as filhas ocupam tanto o tempo de Cinderela com os trajes delas para o

baile que ela não consegue terminar de reformar um antigo vestido herdado de sua mãe. Quem faz isso por ela são os ratos da casa, amigos da protagonista. Ao ser vista pronta para ir, tem seu vestido destruído pelas três antagonistas.

A reação das três ao verem Cinderela pronta para ir ao baile pode ser vista como um estímulo à competição entre mulheres. Elas não suportaram o fato de que a protagonista as acompanharia e não quiseram dividir com ela a atenção e a possibilidade de Cinderela ser escolhida pelo príncipe como noiva. O que também retrata a heteronormatividade tão criticada por teóricos como Judith Butler.

Cinderela fica arrasada. Porém, para a surpresa dela, aparece uma Fada Madrinha. Depois de providenciar magicamente o traje e meio de transporte para a Cinderela, ela consegue ir ao baile, dança com o Príncipe, mas volta à meia-noite, deixando, acidentalmente, um de seus sapatos de cristal para trás. De forma resumida, Cinderela é identificada por ser a única jovem do reino cujo pé coube no sapato de cristal. Após isso, ela é desposada pelo Príncipe e, juntos, vivem felizes para sempre.

Figura 1: Cinderela e o Príncipe se casam e vivem felizes para sempre.



Fonte: Twitter Oficial da Disney⁹.

⁹ Disponível em: <https://mobile.twitter.com/Disney/status/495282913978482688/photo/1>. Acesso em: 10 de outubro de 2021.

As autoras Tânia Zimmermann e Aline Alves Machado, em *Construção de princesas em filmes de animação da Disney*, preconizam que Branca de Neve, Aurora (A Bela Adormecida) e Cinderela são as três primeiras princesas Disney que consagram o estereótipo da mulher submissa, sonhadora e romântica. Mas deve-se observar também o recorte temporal. Os três filmes foram lançados em 1937, 1969 e 1950, respectivamente, épocas que as mulheres estavam sob forte opressão patriarcal.

Assim, essa trilogia inicial das princesas clássicas (AGUIAR; BARROS, 2015) representou o estereótipo da mulher-princesa difundido pelos estúdios Disney por longos anos: belas, jovens, exímias donas de casa, de perfil passivo e que sonham em encontrar a felicidade completa com o amor de um príncipe encantado (ZIMMERMANN; MACHADO, 2021, p. 672)

A versão mais recente do conto Cinderela foi lançada em 2021, pelo Prime Video¹⁰. O filme é protagonizado pela cantora e atriz Camila Cabello. A primeira grande diferença da nova versão para a de 1950 é que a protagonista tem interesse em seguir uma carreira profissional. Cinderela foi retratada como uma estilista em potencial.

A Fada Madrinha, personagem importante em qualquer uma das versões do conto, em 2021, no Prime Video, foi interpretada pelo ator Billy Porter. Não há indicação clara sobre o gênero do personagem mágico. Na versão em desenho de 1950, esse ente é representado por uma mulher idosa que trata Cinderela como uma mãe trata uma filha.

¹⁰ Segundo a Wikipedia, o Prime Video é o serviço de vídeo sob demanda da Amazon. A plataforma está presente em mais de 200 países.

Figura 2: Billy Porter como Fada Madrinha em Cinderela.



Fonte: Arroba Nerd¹¹.

Apesar de essa nova Cinderela também se apaixonar pelo príncipe, quando os dois se encontram no baile, dançam e depois conversam, ela é pedida em casamento, porém não aceita. Ela justificou a recusa dizendo que a prioridade dela era sua carreira e a loja que queria abrir. Nas palavras dela, ela se escolhia.

É uma grande diferença de paradigma em relação à versão da Disney, pois o sonho da Cinderela deles era se casar e assim que o príncipe a reencontra depois da prova do sapatinho de cristal, rapidamente ela se une ao príncipe. Já no final do filme do Prime Video, o casal fica junto, mas eles não se casam.

¹¹ Disponível em:

<https://www.arrobanerd.com.br/billy-porter-e-fab-g-a-fada-madrinha-em-foto-de-cinderella-do-prime-video/>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

Figura 3: Cartaz do filme Cinderela, do Prime Video.



Fonte: A Gazeta.¹²

Outra releitura de filme clássico da Disney lançada recentemente foi Malévola. Originalmente, ela é a antagonista do clássico *A Bela Adormecida*, lançado pela Disney em 1959. Na história, nasce Aurora, filha do rei e a da rainha. Por não ter sido convidada para o batizado da princesa, Malévola a amaldiçoa dizendo que no aniversário de 16 anos, Aurora espetaria o dedo numa roca de fiar e dormiria num sono profundo eternamente.

As fadas que estavam entregando seus presentes que, na verdade, eram virtudes como beleza presenciaram a cena. A terceira delas não havia presenteado a princesa e a abençoou dizendo que ela não dormiria eternamente. O feitiço poderia ser quebrado se ela recebesse um beijo de amor (narrativa semelhante à de Branca de Neve).

As fadas criam Aurora nos seus primeiros 16 anos de vida. Na floresta, pouco antes de seu aniversário, ela conhece o príncipe Felipe e os dois se apaixonam após cantar uma música juntos. Mesmo com todas as tentativas de proteger a princesa, ao retornar ao palácio de seus

¹² Disponível em:

<https://www.agazeta.com.br/colunas/rafael-braz/apesar-da-otima-mensagem-cinderela-da-amazon-e-enfado-0921> . Acesso em 10 de outubro de 2021.

pais no dia de seu aniversário de 16 anos, a maldição se cumpre e ela se fere na roca de fiar, caindo em um sono profundo. Daí o título *A Bela Adormecida*.

Após enfrentar Malévola e derrotá-la, Felipe consegue chegar ao castelo e, ao encontrar Aurora inconsciente, ele a beija e a princesa desperta.

Figura 4 - Felipe desperta Aurora com um beijo.



Fonte: O Globo¹³.

Em *Malévola*, de 2014, a história foi retratada sob o ponto de vista da antagonista. A primeira grande diferença de enredo é que Malévola, interpretada pela atriz Angelina Jolie, conhecia e teve um relacionamento com o pai de Aurora antes de ele se tornar rei.

Esse relacionamento teve um fim trágico, porque o grupo das criaturas mágicas, ao qual Malévola pertencia, era perseguido pelos humanos, de onde vinha o pai de Aurora. Quebrando a confiança de Malévola, ele vai até ela, os dois passam tempo juntos, mas quando ela adormece, tem suas asas amputadas pelo futuro rei. Isso a deixa tomada pelo ódio.

Quando a princesa nasce, que nessa versão é interpretada por Elle Fanning, Malévola também a amaldiçoa e as fadas reverterem parcialmente a maldição. A menina também é criada

¹³ Disponível em:

<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/como-seria-recebida-hoje-animacao-bela-adormecida-que-e-streou-no-cinema-ha-60-anos.html>. Acesso em 02 de novembro de 2021.

pelas fadas na floresta por 16 anos, mas diferentemente do que no filme de 1969, Malévola acompanha de perto o crescimento da princesa e se apega a ela.

Quando as duas se conhecem, Aurora chega a pensar que Malévola é sua fada madrinha. Ela não representava uma ameaça. Diferente do que era mostrado nos primeiros filmes a respeito da mulher mais velha ser má, com raras exceções.

Malévola tenta reverter o próprio feitiço, mas não consegue. A princesa, nessa versão, também conhece o príncipe na floresta e poucos dias depois cai adormecida após ferir o dedo na roca de fiar. Felipe tenta despertá-la, mas por eles se conhecerem há tão pouco tempo e não existir, por enquanto, amor entre eles, o beijo do rapaz não desperta Aurora.

Malévola fica arrasada com o resultado de sua ação passada. Quando ela vai de encontro à princesa e pede perdão pelo mal que causou, beija a testa de sua menina e nesse momento ela acorda. Cabe destacar que em nenhuma das duas narrativas, fica explícito se o beijo de amor verdadeiro é, necessariamente, de um par romântico. Poderia ser o beijo de uma mãe, de um amigo, enfim, é uma grande mudança de paradigma no que tange à representação de amor em contos de fadas levados ao cinema.

Figura 5 - Malévola acorda Aurora com um beijo de amor verdadeiro.



Fonte: Cine y Psicología¹⁴.

¹⁴ Disponível em: <http://www.cineypsicologia.com/2017/07/malefica-maleficent-robot-stromberg.html>. Acesso em 02 de novembro de 2021.

Levando em consideração que a intenção desta monografia é analisar como o cinema auxilia na divulgação de padrões de gênero, assumimos, assim como Liliane Machado à luz de Teresa de Lauretis, que as mídias podem ser consideradas tecnologias de gênero¹⁵.

Mídias como tecnologias de gênero, ou seja, como mecanismos que interferem no assujeitamento dos seres humanos e na produção de subjetividades. Cinema e desenhos animados, ao difundirem imagens acerca das mulheres, estão também fornecendo elementos para que os receptores construam formas de se autorepresentarem (MACHADO, 2006, p.20)

As duas versões de *Cinderela*, de 1950 e 2021, e as versões de *A Bela Adormecida*, de 1959 e *Malévola*, de 2014, corroboram a tese de que as representações de gênero acompanham as mudanças e os paradigmas da sociedade. E, com as mudanças, o modo como as mulheres são representadas se diferencia a depender do recorte histórico¹⁶.

Como estabelecido no capítulo anterior, com base nos postulados de Judith Butler na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade* (2003), gênero é uma construção social, um papel que desempenhamos dentro do que é esperado a partir do gênero que nos foi determinado socialmente. Alinhadas à Butler, as autoras Verônica Caroline de Matos Ferreira e Josiane Peres Gonçalves (2018), confirmam a ideia de gênero não ser inteligível, ou seja, estar ligado, necessariamente, ao corpo.

É possível perceber que ser homem ou ser mulher numa sociedade é um processo gradual e dinâmico que se constitui com os outros. Esse processo não se dá apenas pelo nascimento e seu sexo biológico, mas é constituído mediante as interações estabelecidas no meio social, onde está previsto como deve se comportar os gêneros femininos e masculinos. Assim, gênero deve ser pensado além de uma identidade aprendida e encontra-se presente também nas diversas formas de instituições sociais (FERREIRA; GONÇALVES, 2019, p. 108)

Tendo em vista as definições de gênero segundo Butler, a ideia de que os filmes ajudam a fazer um registro do momento histórico em que foram produzidos e que, inclusive, também documentam os padrões de gênero e comportamento de sua época, analisar as diferentes representações de gênero feitas ao longo dos anos pela Disney é fundamental.

A Disney e seus filmes são uma fonte de estudos de como o Ocidente mudou em relação aos direitos das mulheres, o abandono de paradigmas misóginos e a representatividade em várias frentes.

¹⁵ As mudanças sociais representadas nos filmes também são resultado da evolução das Tecnologias da Informação e Comunicação. O cinema influencia a sociedade e vice-versa. (GANDARA; LISITA; ROCHA, 2020, p. 2020).

¹⁶ Embora alguns estereótipos muitas vezes permaneçam (FERREIRA; GONÇALVES, 1998, p.10).

Com o tempo, até por uma importância mercadológica, a empresa entendeu a necessidade de modificar as mensagens nos produtos lançados por ela, a fim de que o público pudesse se identificar com as personagens, porque a própria sociedade também sofreu transformações. Princesas como Branca de Neve, Aurora e Cinderela (nas versões clássicas da Disney), embora causem interesse, podem ter aceitação menor com o avanço dos direitos das mulheres. O grande sonho de casar hoje é visto, por muitos, como uma visão limitadora dos interesses das mulheres.

Como o próprio filme de *Cinderela*, do Prime Video, quis mostrar, uma mulher pode ter como grande sonho de sua vida ter uma profissão e uma empresa reconhecida. No entanto, também é preciso deixar claro o fato de essa decisão de mudar o discurso para algo mais feminista também é uma decisão mercadológica.

Ana Cláudia Bortolozzi Maia, Ana Beatriz Venturin, Bianca Longhitano, Márcia Gabriela Ribeiro Leite e Nathalia Macedo Gravalos falam mais sobre essa questão.

As modificações que ocorreram na representação da figura feminina durante os anos nos estúdios Disney se devem ao fato da sociedade também estar apresentando mudança, principalmente com as conquistas do movimento feminista em várias partes do mundo. É preciso, porém, atentar-se ao fato de essas mudanças na indústria cinematográfica sempre terem a ver também com o fato de se tratarem de indústrias culturais e, como tais, visarem o lucro, já que suas produções se caracterizam como mercadorias (MAIA; VENTURIN; LONGHITANO; LEITE; GRAVALOS, 2020, p. 139)

Para auxiliar a entender as mudanças que ocorreram na vida das mulheres e como isso alterou a forma que elas são representadas nos filmes da Disney, faremos a análise fílmica e de conteúdo de *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Bela e a Fera*, *Mulan* e *Moana - um mar de aventuras*. O primeiro, por ser o primeiro da linhagem das princesas. O segundo e terceiro, por se situarem mais no final do século XX e já conterem mudanças. E o último por ser o mais recente e quebrar muitos paradigmas em relação aos outros.

Essa linha do tempo dos filmes é relevante pois é possível analisá-la em paralelo com as fases do próprio movimento feminista. O movimento começa no final do século XIX¹⁷. Naquele momento, as pautas das feministas eram voltadas à conquista de espaços que antes eram negados às mulheres. Assim pontua Ana Paula Antunes Martins no artigo *O sujeito nas ondas do feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade*.

As primeiras pautas desses movimentos, pertencentes ao que se denomina primeira onda do feminismo, apresentavam reivindicações por melhores condições de trabalho, como salário, redução da jornada e salubridade, e pela

¹⁷ Importante salientar que mesmo antes do surgimento do feminismo como movimento, haviam mulheres que já buscavam mais direitos para elas.

conquista de direitos políticos – de votar e representar interesses nos parlamentos. (MARTINS, 2015, p. 232)

Porém, conforme salientado por Judith Butler, o movimento não pode se restringir a apenas um tipo de identidade das mulheres. No começo do movimento feminista, explica Butler, até para unificá-lo e torná-lo mais forte, foram excluídas muitas mulheres em frentes diferentes. Em 1937, *Branca de Neve e os Sete Anões* é lançado nesse contexto.

Martins também indica que a partir da publicação de *O Segundo Sexo*, por Simone de Beauvoir, em 1949, o feminismo passou por transformações. Demandas que antes não haviam ganhado a atenção devida começaram a ganhar destaque.

O movimento incorpora pautas culturais, desta vez relacionadas ao questionamento dos padrões sociais que atribuem a homens e a mulheres papéis específicos nas relações afetivas, na vida política e no trabalho, o que estaria na base da preservação de desigualdades (MARTINS, 2015, p.233)

Mas aqui cabe uma crítica à maneira como o movimento organizava as pautas de suas lutas. Demorou muito para que se começasse a dar atenção às demandas das mulheres negras, por exemplo. Elas já existiam, já eram reclamadas por suas representantes, mas só na terceira onda do feminismo que se começou a falar em interseccionalidade¹⁸ em suas frentes. Djamila Ribeiro, em artigo para a *Revista Cult*, em 2017, fala a respeito da invisibilidade do enfrentamento do machismo e racismo sofrido por mulheres negras.

O que se pode dizer, afinal, é que não existem ondas específicas em relação ao feminismo negro porque as mulheres negras foram silenciadas no interior do movimento, já que suas lutas não eram consideradas feministas mesmo quando produziam e criavam, historicamente, formas de resistência. O peso de uma voz única e o não reconhecimento de outras vozes criam uma hierarquia de quem pode falar e de qual história merece ser ouvida e catalogada (RIBEIRO, 2017).

É na terceira onda, a partir dos anos 90, que começa-se a questionar a identidade do sujeito do feminismo, as mulheres, conforme elaborado pelas fases anteriores. Nesse momento, tenciona-se inserir diversidade no movimento, levando em consideração sexualidade, etnia, país de origem (MARTINS, 2015, p. 236)¹⁹.

¹⁸ Conforme orienta Ribeiro no artigo, interseccionalidade é “a renúncia de uma suposta estrutura universal para levar em conta fatores como raça, orientação sexual, identidade de gênero” (RIBEIRO, 2017). Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-negro-para-alem-de-um-discurso-identitario/>. Acesso em: 02 de novembro.

¹⁹ Antes do lançamento de *Moana: um mar de aventuras*, em 2016, a Disney lançou o longa *A Princesa e o Sapo*, em 2009. Vale salientar que Tiana, do segundo filme, também está mais próxima do fenótipo negro juntamente com Moana. A criação de protagonistas negras é uma reivindicação do movimento negro a fim de que haja maior representatividade nos produtos de comunicação.

Daí a noção de Butler de que a ideia de as mulheres terem uma identidade unitária, que só há um tipo de vivência, incorre num erro de construção do movimento feminista. Existem feminismos. Com os filmes, será possível averiguar, como esses diferentes momentos históricos mudaram a forma de vida das mulheres e como elas são representadas nas grandes mídias.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Como destacado na introdução, este trabalho resulta da combinação de duas metodologias distintas. A análise de conteúdo, de Laurence Bardin, e a análise fílmica, de Manuela Penafria.

Antes de entrar na análise dos filmes propriamente dita, é preciso entender, brevemente, o *modus operandi* de cada uma dessas metodologias e explicitar o porquê de termos escolhido as duas para operar em conjunto.

Em *Análise de Conteúdo*, Bardin propõe a seguinte definição para a metodologia que dá título ao livro.

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (BARDIN, 1977, p. 42).

Mas ao fazer essas inferências, que a autora chama de indicadores, quantitativos ou não, o analista pode não se ater aos resultados exatos, ou seja, será percebida uma característica e, baseado na observação dessa característica, o analista vai esboçar possíveis significados políticos, sociais, econômicos, provenientes desse item observado.

No nosso caso, na observação dos filmes propostos, podemos perceber, a título de exemplo, que todas as protagonistas começam seus filmes com conflitos anteriores a uma crise. Branca de Neve foge de casa porque a Madrasta quer matá-la. Ela foge por uma floresta escura que a apavora. Bela recebe a notícia que o pai está no castelo da Fera encarcerado por ela. A protagonista vai até lá e troca de lugar com o pai. Mas nesse percurso também há um trajeto solitário em meio a uma tempestade de neve. Mulan, também motivada por uma ameaça à integridade física do pai, foge de casa com a armadura do patriarca da família e se passa por filho homem dele na guerra contra os hunos. E Moana, incentivada pela avó, atravessa o oceano na missão de devolver o coração da deusa Te Fiti.

O que existe em comum nas narrativas supracitadas é o momento de crise e o trajeto das heroínas seja por floresta ou oceano. Conforme Bardin, o analista atento percebe essas características, mas ele verá o significado da floresta e do oceano. Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fada*, disserta que esses dois ambientes significam o enfrentamento dos conflitos e incertezas do amadurecimento (BETTELHEIM, 2008, p.135). Dispositivos

que, inclusive, auxiliam crianças espectadoras e leitoras dos contos de fada a lidar com as próprias questões individuais conflituosas.

Neste momento da análise, seguindo os postulados de Bardin, o analista organiza as categorias que guiarão a análise. Isso faz o olhar se tornar mais objetivo e organizado. Neste trabalho, as categorias propostas são: amor, beleza, a mulher como mulher, a relação das protagonistas com as mulheres em tela e a relação das protagonistas com os respectivos pais. Na categorização da análise de conteúdo, o analista busca informações implícitas (LEITE, 2017, p. 542).

À essa altura do trabalho, será possível fazer a análise filmica sob a égide de Manuela Penafria. Isso porque a autora preconiza que ao analisarmos um filme, é preciso decompor os elementos de interesse a fim de proceder à interpretação desses elementos. É um movimento bastante semelhante ao que Bardin chama de categorização.

O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. (PENAFRIA, 2009, p. 1 e 2)

Ao perscrutamos as duas metodologias, foi percebida a relação entre as duas e como ambas funcionam bem em conjunto. Isso porque Bardin elenca a categorização como passo importante na análise de conteúdo, em busca de informações implícitas e Penafria se alinha à primeira autora ao propor, por sua vez, a decomposição de determinado filme na intenção de buscar interpretação dos elementos e indicar como essas interpretações se relacionam na construção da mensagem filmica.

Como dito anteriormente, seguindo a teoria de Bardin, serão usadas cinco categorias para analisar os filmes: amor, beleza, a mulher como mulher, a relação das protagonistas com as mulheres em tela e a relação das protagonistas com os respectivos pais. Essas categorias vão guiar nosso olhar para que possamos ver o filme de maneira funcional, ou seja, não assistir simplesmente por entretenimento.

Com categorias bem claras, poderemos fazer a decomposição e buscar interpretações conforme Penafria instrui. No caso da categoria relação das protagonistas com as mulheres em tela, por exemplo, é possível perceber uma aproximação entre os quatro filmes.

Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937, a representação da mulher idosa é tida como uma ameaça. A Madrasta, ao atentar mais uma vez contra a vida da enteada, faz um

feitiço para mudar de forma e assume o disfarce de camponesa idosa e indefesa. Assim, consegue envenenar a protagonista com a maçã.

Em *A Bela e a Fera*, de 1991, não há personagem idosa de destaque. No entanto, em uma das primeiras cenas, quando Bela passeia pela rua e canta a música *Minha Aldeia*²⁰, ela passa por duas moradoras idosas que, ao avistá-la, cochicham entre si o seguinte verso: “*Temos aqui uma garota estranha. Tão distraída, lá vai ela*”.

Bela não tem em sua vida uma senhora idosa como uma mãe ou avó, mas no filme houve a representação do olhar julgador dessas personagens em direção a ela, sinalizando certa implicância das duas senhoras com a mais nova. A representação não é tão negativa como em *Branca de Neve*, mas também não é boa.

Mulan, de 1998, tem a avó, porém ela não tem grande participação no filme, aparecendo no começo e no final. A avó Fa é uma personagem carismática, engraçada, mas quando Mulan volta da guerra, a avó fala abertamente que ela deveria ter voltado do *front* com um homem maravilhoso. O que pode reforçar a ideia que independentemente das conquistas das mulheres, o matrimônio é uma meta em comum de todas.

A observação das representações de gêneros nos três primeiros filmes ratifica a tese de Liliane Machado acerca da importância dos anos 1990 nas animações. A partir desse período, começou um movimento de mudança na forma de retratar os personagens femininos. Embora, muitas vezes, essas mudanças fossem tímidas.

A partir dos anos noventa do século passado, comecei a perceber um número crescente de filmes, desenhos animados, quadrinhos e outros produtos dirigidos às crianças, cujas personagens centrais são do sexo feminino. Mulheres decididas, fortes e, por vezes, dotadas de poderes extraordinários começavam a invadir as telas de cinema, as páginas dos quadrinhos, os canais de televisão (MACHADO, 2006, p.14)

Por fim, é fundamental dar destaque à *Moana: um mar de aventuras*, de 2016. Tala, a avó da protagonista, é a grande responsável por incentivar a neta a conquistar os grandes feitos durante a trajetória dela no filme. Não há ameaças, não há implicância, não há cobrança por marido. Existe incentivo a realizar o sonho da neta de desbravar o oceano. Outro ponto que é importante salientar é a valorização da mulher idosa por meio da ideia de nelas haver sabedoria, ancestralidade e raiz. Isso as torna figuras importantes e benéficas nessa nova forma de representá-las. Com isso houve mudança na forma de representação da relação entre as mulheres neste último filme.

²⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KPOBCmKU_6M. Acesso em: 04 de novembro de 2021.

Demonstrou-se, ao fazer uma breve análise de alguns fragmentos de enredos dos filmes, que a análise de conteúdo auxilia no que será analisado: a categoria. Nos casos analisados neste capítulo para ilustrar como as duas metodologias performam juntas, a categoria é a relação das protagonistas com outras mulheres. E, a partir dessa categoria, foi dada interpretação às cenas propostas, mostrando a decomposição de elementos dos filmes, conforme positivado na análise filmica.

Contudo, não será analisada só a categoria relação das protagonistas com as outras mulheres em tela. Neste trabalho, foram propostas mais quatro categorias de pesquisa com o intuito de mostrar as relações de gênero nos filmes. Elas são: amor, beleza, a mulher como mulher, a relação das protagonistas com os pais e, como já mencionado, a relação das protagonistas com as outras mulheres do enredo. Cada categoria será analisada com mais profundidade nos próximos capítulos.

4. ANÁLISE DOS FILMES *BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES*, *A BELA E A FERA*, *MULAN* E *MOANA: UM MAR DE AVENTURAS*

Conforme pontuamos no capítulo da metodologia, os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa serão analisados seguindo as seguintes categorias: amor, beleza, a mulher como mulher, a relação das protagonistas com as outras mulheres em tela e a relação das protagonistas com seus pais. Ressalta-se também que as versões analisadas serão as da Disney²¹. Primeiramente, faremos uma breve sinopse de cada filme.

a) Sinopse de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937)

Branca de Neve era uma princesa órfã que vivia com sua madrasta no castelo. A rainha era uma mulher muito bonita e era tida como a mais bela de todas, naquele reino. Porém, quando a rainha percebeu que a beleza de Branca de Neve superaria a sua, fez com que a menina virasse uma criada, descaracterizando sua enteada do seu posto de princesa.

Tudo se agravou quando o espelho mágico, a quem a rainha sempre consultava sobre a superioridade da sua aparência física, confirmou que a princesa já era a mais bela de todas. Tomada por inveja e ódio, a rainha mandou que o caçador matasse a menina. Ele não conseguiu fazer isso e deixou que Branca de Neve fugisse.

Ela conseguiu asilo na casa dos Sete Anões. Por algum tempo ela ficou segura ali, mas a madrasta logo descobriu que ela não estava morta e tramou mais um plano para eliminá-la. Consultando um livro de bruxaria, descobriu um feitiço que a ajudaria, o da maçã envenenada, que fazia a pessoa cair no sono da morte. Só o primeiro beijo de amor seria o antídoto contra aquele veneno, mas a bruxa acreditou que os anões enterrariam Branca de Neve e que, por isso, ela não seria beijada.

Também por meio de feitiço, ela se disfarçou de camponesa idosa e foi até a casa dos anões e, se aproveitando da inocência e bom coração de sua enteada, fez com que ela provasse da maçã e caísse envenenada. Os anões perseguiram a bruxa e, nessa perseguição, ela se acidentou e morreu.

Não tendo coragem de enterrá-la em virtude de sua beleza incomparável, eles a colocaram em um esquife de ouro e cristal e ficaram contemplando sua beleza por dias e noites. O príncipe, que ao saber da bela menina que dormia na floresta, foi até lá e, ao reconhecer Branca de Neve, beijou-a, dando a ela o antídoto, o primeiro beijo de amor. Ela

²¹ Embora os contos de fadas tenham, muitas vezes, várias versões diferentes.

desperta e feliz, vai com o príncipe viver seu futuro de felicidade tão sonhado durante toda a vida.

b) Sinopse de *A Bela e a Fera* (1991)

Bela é a filha única de Maurice, um inventor que, ao viajar para expor uma de suas invenções em outra aldeia, deixa a filha sozinha em casa. Na ida à exposição, o inventor se perde e, como já estava a noite e caía uma tempestade de neve, ele busca abrigo num castelo. Porém, o pai de Bela não imaginava o cenário como casa de uma terrível criatura conhecida como Fera.

Ao ser flagrado pela Fera em sua propriedade, Maurice é colocado em cárcere privado. Felipe, o cavalo de estimação da família, volta para casa a fim de avisar Bela do paradeiro de seu pai. Preocupada, ela cavalga até o castelo, onde confirma que o pai estava mantido prisioneiro ali pelo proprietário do lugar.

Ao se encontrar com Fera pela primeira vez, Bela se assusta com a aparência do antagonista, mas propõe ficar no lugar do pai em virtude de ele estar em idade avançada e ter saúde frágil. Fera assente e, mesmo sob os protestos do pai, a protagonista fica no castelo.

Os objetos mágicos do castelo ficam felizes com a nova moradora porque a Fera, na verdade, é um príncipe que havia sido amaldiçoado por uma bruxa que ele destratou no passado. Esse ser mágico bateu à porta do castelo, certa feita, disfarçada de idosa mendiga. O príncipe, em sua arrogância, não a tratou bem por sua aparência e esta voltou à sua forma original, uma bruxa poderosa e de grande beleza.

O príncipe chegou a pedir perdão pelo tratamento dado a ela, mas a bruxa fez com que ele se transformasse em uma fera. O feitiço só seria quebrado se alguém o amasse mesmo com aquela aparência assustadora. Os utensílios falantes do castelo viram em Bela a oportunidade de o feitiço ser revertido e todos, inclusive Fera, retornarem à sua forma humana original (eles também eram humanos antes mas viraram objetos com o feitiço da bruxa).

Os primeiros dias de Bela no castelo não foram fáceis. Ela até tentou fugir uma noite, porém foi surpreendida por lobos no trajeto e foi salva por Fera. Os dois passam a se aproximar e se apaixonam. Porém, ao confidenciar que estava com saudades de Maurice, Bela é liberta por Fera para reencontrar o pai.

O castelo acaba sendo invadido pelos moradores da aldeia onde Bela morava. Dentre eles, estava Gaston, homem popular na aldeia e obcecado por Bela. Ele fora ao castelo com a intenção de matar Fera e até consegue feri-la com gravidade, mas o feitiço realmente se

reverte e Fera volta ao seu corpo anterior, juntamente com todos os utensílios mágicos do castelo.

Fica implícito que os protagonistas se casam e têm o clássico felizes para sempre, tão presente em tantas versões Disney de contos de fadas.

c) Sinopse de *Mulan* (1998)

Após a China ser invadida pelos hunos, o Imperador se vê obrigado a declarar guerra contra os invasores. É publicada uma convocação para que todas as famílias do Império colocassem um homem de sua linhagem à disposição para defender a China dos inimigos.

Essa convocação é o estopim da história de Mulan. Na família Fa, a qual Mulan pertence, não havia homem vivo²² a não ser Fa Zhou, o pai dela, ex-combatente do exército chinês em idade avançada e com dificuldades de locomoção devido a ferimentos em combate.

Embora não estivesse em condições, Fa Zhou não se nega a servir ao exército novamente, o que causa revolta em Mulan pela grande possibilidade de o pai não retornar vivo do embate.

Por isso, no dia da partida de Fa Zhou, ainda de madrugada, Mulan corta o cabelo, veste a armadura do pai, pega a carta de convocação e sai a cavalo na intenção de se fazer passar por ele no *front* e, assim, poupar sua vida. Ela é acompanhada pelo dragão Mushu e por Gri-Li, grilo que, segundo a avó Fa, dá sorte.

Ela, naturalmente, tem dificuldades no começo dos treinamentos porque nunca havia recebido treinamento militar e precisava aprender muitas coisas do zero. Porém, graças a seu esforço e aos amigos conquistados no acampamento, Mulan se destaca como soldado e passa a ser “homem” de confiança de Li Shang, capitão do exército chinês. Ao assumir o lugar do pai e se apresentar como homem, Mulan se apresentou como Ping.

Após um embate com os hunos e forjar uma avalanche, Mulan salva a vida de Li Shang, porém é ferida nesse evento. Quando ela recebe os primeiros socorros, descobre-se que Ping nunca existiu e, na verdade, era uma mulher no lugar dele o tempo todo: Mulan.

Por ter salvo a vida de Li Shang, ele a poupa da pena para sua infração, que seria a morte. No entanto, ela é expulsa do exército. Como os hunos haviam sido atingidos pela avalanche provocada por Mulan, todos acreditaram que nenhum deles havia sobrevivido.

²² Destaca-se o quesito estar vivo porque, no filme, há algumas cenas em que aparecem os ancestrais (já falecidos). Alguns desses ancestrais são homens. Por óbvio, nenhum deles poderia se habilitar para ir no lugar de Fa Zhou. A única opção era ele.

Todos os soldados da guarnição de Mulan se dirigem à capital do Império a fim de receber as homenagens por terem salvo a China dos invasores. Entretanto, alguns dos hunos sobrevivem à avalanche e planejam surpreender a todos na comemoração pelo fim da guerra. Assim, eles poderiam matar o imperador chinês.

Mulan, por ter sido deixada para trás, vê os hunos sobreviventes emergindo da neve e, em vez de voltar para casa, tenta avisar seus companheiros do ataque iminente dos inimigos. Eles não acreditam nela e os hunos conseguem fazer o Imperador de refém.

Após novamente lutar contra o grupo inimigo, Mulan e os outros soldados prevalecem contra eles. O Imperador fica sabendo de toda a história de Mulan e agradece a ela por ter salvo a vida de todos. Ele ainda oferece um cargo para ela como conselheira, mas ela declina o convite dizendo que deveria voltar para casa e reencontrar sua família.

Mulan volta e é recebida por todos com muita alegria e alívio por ela ter voltado em segurança. Li Shang também vai à casa dela e fica implícito que os dois se casam.

d) Sinopse de *Moana: um mar de aventuras* (2016)

A história começa com a apresentação da ilha mãe, Te Fiti. A deusa, por intermédio de seu coração, tem o poder da criação. Maui, um semideus, com a intenção de presentear a humanidade, rouba o coração de Te Fiti, causando uma maldição. A natureza, aos poucos, passa a morrer, junto de Te Fiti.

O oceano escolhe Moana de Motunui para atravessar o mar, encontrar Maui e ir com ele devolver o coração à deusa. Porém, o pai de Moana, Tui, impede a filha de cumprir sua jornada. Ele também era fascinado pelas aventuras vividas nas águas, porém, ao sofrer um acidente e perder seu melhor amigo, ele passa a ter medo de sair de Motunui.

Com o incentivo de sua avó Tala e sua mãe, Sina, Moana escapa de casa. Sua maior incentivadora, no entanto, é a avó. Em seu leito de morte, Tala reafirma a Moana que ela é a escolhida do oceano para restituir o coração da deusa e salvar a todos. Com o falecimento de Tala, Moana parte de Motunui com a intenção de cumprir a tarefa dada pelo oceano.

Ela encontra Maui na ilha que ele estava exilado e, juntos, percorrem o oceano até chegar ao monstro de larva conhecido por Te Ka. Te Ka é o obstáculo final antes de chegarem à Te Fiti. Eles a enfrentam, mas fracassam logo no primeiro embate e Maui desiste da missão.

Corajosamente, Moana decide que ela mesma fará a devolução do coração de Te Fiti, mesmo sem a ajuda do semideus. Entretanto, ao chegar novamente à presença de Te Ka, Maui retorna arrependido de ter abandonado Moana naquela empreitada tão perigosa. Sobretudo, por toda aquela situação ter sido causada por ele mesmo.

Moana restitui o coração da deusa e consegue voltar para junto de sua família em Motunui. Inspirados na coragem da jovem, toda a família e os outros residentes da ilha retomam a prática de velejar pelo oceano em busca de novas ilhas. Moana todo aquele meio ambiente e muda completamente o modo de vida de sua comunidade.

Vencida a etapa das sinopses, passemos à análise de cada um dos filmes sob a ótica das categorias: amor, beleza, mulher como mulher, relação das protagonistas com as outras mulheres e a relação das protagonistas com os pais.

4.1. Análise do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937)

4.1.1. Amor

O amor ocupa lugar central na versão de *Branca de Neve e os Sete Anões*, da Disney. Do início ao fim, a personagem central fala sobre o futuro romântico que ela sonha, do querido príncipe que ela tanto sente falta. Curiosamente, o príncipe é alguém com quem ela esteve apenas uma vez e que se declarou por meio de uma serenata. O amor conjugal parece ser o motor da vida de Branca de Neve.

Prova disso é a presença mais marcante do príncipe na narrativa. Ele aparece no início - quando conhece a princesa e eles se apaixonam - e no final, quando ele a desperta do sono da morte imposto pelo feitiço da bruxa. Porém, ele é citado em várias outras cenas e o desejo de reencontrá-lo é o que faz Branca de Neve provar da maçã envenenada²³.

²³ A bruxa garante que a maçã é miraculosa e faz com que os desejos se realizem ao ser mordida. Branca de Neve deseja se casar com o príncipe e cai na armadilha de sua madrasta.

Figura 6 - Branca de Neve e o Príncipe se conhecem.



Fonte: Animation Screencaps²⁴.

O problema desse enorme sentimento que a protagonista nutre pelo rapaz é o fato de ela não parecer ter outros desejos que não estejam relacionados a ele. Branca de Neve, a princípio, parece não ter uma identidade própria. Mas segundo Gisele Gubernikoff, esse fator faz parte da construção de gênero ligada às mulheres no cinema clássico.

Feminilidade tornou-se, assim, sinônimo de atração sexual e, portanto, disponibilidade para os homens. A mulher interiorizou os conceitos divulgados pelo cinema clássico como se fossem a sua própria identidade. Nesse processo, foi objetivada como consumidora. De um lado, de uma ideologia - a capitalista, e, de outro, de um produto - sua própria feminilidade. Enfim, ela só é mais um dos elementos na estrutura da sedução” (GUBERNIKOFF, 2006, p. 73).²⁵

Anira Moura salienta que a chegada repentina do príncipe na vida de Branca de Neve, inclusive montado em um cavalo branco, também tem importância na história. Esse tipo de

²⁴ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/3#box-1/27/snow-white-disneyscreencaps.com-387.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021

²⁵ A questão do envelhecimento etário ser representado como maléfico também sinaliza a mensagem de envelhecer se tornar uma perda de beleza, inclusive de poder de sedução.

narrativa faz com que muitas mulheres acreditem na chegada de um homem salvador e amoroso que vai mudar a vida delas.

A ideia do homem perfeito como um príncipe encantado que chegará em um cavalo branco para conhecer sua donzela persiste, inclusive, até os dias de hoje, como um símbolo da idealização do amor romântico (MOURA, 2013, p.37)

Outra representação das relações amorosas também pode preocupar o espectador mais atento. O fato de o príncipe ter beijado Branca de Neve enquanto ela dormia é problemático, uma vez que ela não estava consciente do que acontecia e não tinha condições de consentir. Ele se encantou não apenas pela beleza física da princesa, mas também por sua passividade e suposta disponibilidade.

Branca de Neve não provocou o beijo, mas quando ela acorda, percebe a situação e se vê diante do seu amado príncipe, ela não parece se incomodar com a aproximação física dele, pelo contrário. Ela sorri e aceita de bom grado ir para os braços do rapaz. É como se, pelo fato de eles serem “apaixonados”, ele tivesse total direito e acesso ao corpo dela. Essa é uma mensagem perigosa, que reacende debates até hoje, especialmente quando acontecem estupros entre cônjuges.

Figura 7 - O Príncipe beija Branca de Neve ao reencontrá-la na floresta.



Fonte: Correio da Manhã²⁶.

Em *A mulher e o cinema*, Ann Kaplan problematiza a estereotipada passividade feminina em relação ao desejo masculino. O desejo feminino, por si só, é estereotipado. Ou a mulher é representada como passiva e submissa ou sua figura é excessivamente erotizada, a fim de atender a expectativa do público masculino. As representações de gênero nos filmes hollywoodianos não fogem a essa regra.

Os heróis masculinos idealizados na tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade” (KAPLAN, 1995, p.50)

A autora conclui que a nossa cultura se ocupa excessivamente com o que é chamado de masculino e de feminino. Nesse sistema, o macho é sempre privilegiado. Nos filmes, a mulher até assume momentos de dominação, contanto que o homem assuma de novo esse lugar. Ao trocarem de lugar, a mulher “age como homem”.

Isso pode levar a crer que o amor, da forma que é representado no filme, faz com que homens e mulheres se sintam representados. Os homens como heróis e maior prioridade da parceira e as mulheres como a pessoa que permanecerá encantada pelo marido e poderá contar com a ajuda dele em momentos de dificuldade, como se ele fosse seu salvador e protetor permanente.

No contexto dos estudos de Simone de Beauvoir, a representação dos homens como herói e das mulheres como seres necessitados de constantemente de salvação e proteção, retifica o que Beauvoir pontua acerca de a mulher ser o outro, coadjuvante e dependente de um ente central, universal - o homem (BEAUVOIR, 1967).

4.1.2. Beleza

Outro tema de extrema importância na história de Branca de Neve é a beleza. Na verdade, pode-se afirmar que a beleza é o estopim do maior conflito da trama: a inveja da madrasta da beleza física da enteada. Ao afirmar que a princesa é a mais bela do reino, o espelho mágico aponta fator de grande discórdia: o belo.

²⁶ Disponível em:

<https://www.cmjornal.pt/mundo/detalhe/a-teoria-bizarra-sobre-o-filme-da-branca-da-neve-que-promete-arruinar-infancias>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Figura 8 - A beleza de Branca de Neve se sobressai à da madrasta.



Fonte: Animation Screen Caps²⁷.

A rivalidade entre mulheres é resultado preeminente da comparação da aparência física dos corpos das mulheres (o que representa uma situação construída historicamente). É muito importante, para muitas delas, que sejam vistas como belas a fim de atrair a atenção e o desejo dos homens. “A mais bela de todas”. A comparação feita pelo espelho em relação à madrasta e enteada reforça a realidade dessa proposição. Corso e Corso ressaltam o fato de a autoestima feminina, por vezes, só se sustentar baseada nas palavras de afirmação dos homens. No conto, isso se comprova com a importância da opinião do espelho, uma figura que podemos assumir como masculina.

A aparência física, historicamente, é fator de julgamento em muitos contextos, especialmente no mundo das mulheres. Para Edgar Morin, por exemplo, a erotização da imagem feminina fez com que produtos de publicidade fizessem as vezes de mulher desejável, fato intitulado pelo autor de *Eros cotidiano* (MORIN, 2002, p. 121).

²⁷ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/5#box-1/31/snow-white-disneyscreencaps.com-751.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Figura 9 - A Rainha descobre que Branca de Neve é a mais bela de todas.



Fonte: Animation Screencaps²⁸.

Na *Enéada* I, 6, o filósofo neoplatônico Plotino postula que a beleza dos corpos é enganosa, que não se deve deixar levar por ela. Curiosamente, pode-se fazer um paralelo desse postulado com a figura da rainha. Ela é lindíssima, exuberante, mas fortemente perversa e doentia no seu comportamento.

O fato citado acima demonstra que a firmeza de caráter, no conto, também é sinal de beleza. Não a beleza sensível, percebida pelo sentido da visão, mas uma beleza superior, inteligível. O espelho não apenas exalta a beleza do corpo de Branca de Neve, mas seu “encanto e suavidade”.

A personagem é bela, mas também pura, inocente, casta e virginal, como o seu próprio nome sugere. Além disso, é representada ainda como uma moça boa, indefesa, passiva, terna, delicada, frágil, ingênua, obediente e

²⁸ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/1#box-1/154/snow-white-disneyscreencaps.com-154.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

domesticada. Essas características são contrastadas com a determinação, inveja, ciúme, vaidade, poder e maturidade da rainha (MOURA, 2013, p.53)

Enteada e madrasta parecem ser exatamente o contraponto uma da outra. Enquanto Branca de Neve representa a mais pura beleza, tanto de aparência, quanto de caráter, a rainha parece ser a representação do engano. Bela de corpo e perversa de caráter. Entretanto, não se percebe caráter apenas com o olhar. O conflito oriundo das duas personalidades pode ajudar a entender a rivalidade entre mães e filhas.

[...] trata-se da problemática da construção da identidade feminina. Não podemos esquecer que a menina floresce na mesma proporção em que sua mãe perde o viço, restando o incontornável conflito de como se parecer com esta, tornando-se uma mulher, na mesma época em que a mãe vê declinar seus atrativos femininos. Essas histórias são bem claras avisam à futura mulher que a juventude da mãe morrerá esperneando e que não há lugar para duas mulheres desejáveis no mesmo núcleo familiar (CORSO e CORSO, 2006, p.74)

Além dessas proposições sobre beleza e comportamento, a juventude também faz parte do conjunto de parâmetros de julgamentos sobre os quais as mulheres são avaliadas. Branca de Neve é considerada mais bela e é mais jovem que sua madrasta. Naturalmente, a diferença de idade de ambas fez com que os sentimentos ruins da rainha se reforçassem.

A pressão para aparentar juventude é uma representação fílmica bastante verossímil. É amplamente divulgado que homens, à medida que envelhecem, tornam-se mais belos. Porém, o processo de envelhecimento é o mesmo, a única diferença é que aos homens é permitido envelhecer, às mulheres, não. Embora também exista indústria de beleza para homens, essa indústria é bem menos difundida do que a que está disponível às mulheres. Cabelos grisalhos em homens, um charme. Em mulheres, desleixo e feiúra. A pressão para aparentarem, o máximo possível, juventude, é marcante para elas.

4.1.3. Mulher como mulher

As duas mulheres representadas no filme, Branca de Neve e a rainha aparentam estar vivendo grandes momentos de crise. Branca de Neve teve de sair de casa para não morrer e a rainha está obstinada em destruir sua enteada.

Como citado acima, as personalidades de madrasta e enteada são representadas como dualidades. Se de um lado Branca de Neve é boa, do outro sua madrasta é má. Se de um lado a menina é preparada para os afazeres domésticos, a madrasta tem domínio da bruxaria.

Uma coisa muito importante é notar que a antagonista não tem nome. Ela é a madrasta, a rainha, a bruxa, mas não ela não tem nome. As mulheres, quando são taxadas de

más, não têm direito nem a identidade, são tratadas com desprezo, com indiferença. Mas os parâmetros para julgar o caráter das mulheres nem sempre são claros ou justos.

Branca de Neve, mesmo na situação de abandono emocional e desprezo por parte de sua madrasta, parece não perceber isso, e se percebia, ela não perdia de vista seus sonhos e futuro romântico de felicidade que ela esperava alcançar. A princesa parecia estar mais resignada, conformada com a situação presente dela, por mais que ela não desejasse isso permanentemente. Para alguém que tenha um olhar mais julgador, a princesa parece estar no “mundo da lua”.

Figura 10 - Branca de Neve fazendo a limpeza do castelo. Ela não aparenta amargura pelas situações abusivas que passa.



Fonte: Animation Screen Caps²⁹.

Depois de jantar e confraternizar com os anões, Branca de Neve ora pedindo que Zangado passe a gostar dela. Ela parece não lidar bem com rejeição. Prova disso é que quando ele a adverte sobre ficar segura e sozinha em casa, ela fica muito feliz e lhe dá um beijo no alto da cabeça. Uma leitura possível é a de Branca de Neve ser a representação das pessoas

²⁹ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/1#box-1/170/snow-white-disneyscreencaps.com-170.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

que não se deixam abater pelas tristezas, mesmo sabendo da existência delas. Quando ela morava no castelo, mesmo parecendo indiferente a tudo e alienada da sua situação, talvez ela percebesse tudo e ficasse triste, mas não perdia a esperança³⁰. Isso tudo demonstra uma possível carência afetiva da personagem e reafirma a sua leveza e suavidade - como afirma o espelho. Ela não é amargurada.

O fato de a princesa ter fugido de casa e ido se abrigar na casa de sete homens trabalhadores em um mina, dá a tônica de outro comportamento que é esperado das mulheres. Tradicionalmente, espera-se que todas as mulheres sejam boas mães e ótimas donas de casa. Mulheres virtuosas e caseiras.

Com isso, legitima-se a ideia de que as mulheres devem ser responsáveis pelos afazeres domésticos. Os anões, por outro lado, trabalham fora, em um serviço considerado pesado, como mineradores. O trabalho doméstico, aliado à sua beleza e passividade, são as moedas de troca de Branca de Neve (MOURA, 2013, p.74)

Assim que chega à casa dos anões, Branca de Neve já começa uma faxina cantarolante e animada. Ela também fazia isso em casa, por ordens da rainha. Ela entendeu que devia ser assim, e talvez fosse uma maneira de conseguir aprovação e carinho dos outros. Da madrasta, com certeza não conseguiu, mas dos moradores daquela casa talvez conseguisse. E, além disso, abrigo e proteção.

A princípio, em virtude do pequeno tamanho dos móveis, utensílios e roupas, ela achou que eram crianças abandonadas que moravam ali, por isso a casa está bagunçada³¹. Ela havia sido totalmente negligenciada, talvez isso tenha reforçado a ideia do instinto materno, protetor, que se tem a intenção de dizer que é inerente a todas as mulheres tidas como “de bom caráter”. Na verdade, isso é uma construção social imposta às mulheres. A suposta necessidade de proteção também é outro estereótipo cotidianamente relacionado a elas.

4.1.4. Relação da protagonista com as outras mulheres

O título desta seção levanta algo interessante em relação ao filme. A desproporcionalidade na quantidade de mulheres e homens. De mulheres, temos apenas Branca de Neve e a rainha (e elas obviamente não se dão bem). De homens, temos os setes anões, o príncipe, o caçador e o espelho, que possivelmente é uma figura masculina.

³⁰ Uma das músicas que Branca de Neve canta diz em um dos trechos: “um dia eu serei feliz”. Isso posto, conclui-se que ela ainda não havia chegado no estágio de felicidade que almejava.

³¹ É possível que Branca de Neve não tivesse ficado na casa sozinha se ela soubesse que ali residiam sete homens adultos. Se fossem crianças, ela podia cuidar de todas. Pensar que eram crianças, inclusive, pode ter sido o motivo de ela ter deitado na cama deles com tanta tranquilidade.

Como Branca de Neve é a protagonista, estudaremos mais a fundo a relação com sua madrasta, uma vez que não existem outras mulheres em cena para serem projetadas nessa problematização. O grau de parentesco delas é muito importante. Nos contos de fadas, a madrasta/bruxa, na verdade, é a representação da própria mãe. Entretanto, é a figura materna no seu momento de rigidez, de impor disciplina, de educar de forma mais enérgica.

Nessas histórias, a bruxa se assemelha ao modo como a mãe pré-ediapiana surge à criança: dadivosa, supridora, enquanto esta não insiste em fazer as coisas a seu modo e permanece simbioticamente ligada a ela. Mas, à medida que a criança começa a se afirmar mais e a agir mais por conta própria, os “nãos” naturalmente aumentam. A criança, que depositou toda a sua confiança nessa mulher, atou seu destino a ela - ou achou que ele estava atado a ela -, agora experimenta o mais profundo desencantamento: aquela que lhe deu pão se transformou em pedra, ou assim parece (BETTELHEIM, 2008, p.136)

O grande trauma que Branca de Neve teve foi descobrir a intenção de sua madrasta em matá-la. Esse evento faz com que ela entre numa grande crise. Esse momento é fundamental na história. De certa forma, aquela desilusão faz com que a princesa saia da sua posição comum e parta em busca do amadurecimento e realização.

A princesa corre para dentro de uma floresta escura, onde, completamente tomada pelo pânico, começa a ter visões de monstros, faces assustadoras. Esse é o estopim da grande mudança na vida da personagem. Entretanto, depois que ela vai ao chão, aos prantos e se dá conta da presença dos animais da floresta, ela se acalma e passa a cantar *No meu mundo feliz*³². Ela diz: “com vocês, eu não terei mais medo”. É como se, tacitamente, ela firmasse um acordo com ela mesma de que mesmo sob aquela ameaça de morte, ela superará os obstáculos. Rapidamente ela retomou a calma, apesar da expulsão da sua vida de antes.

Ser “expulso” pode ser vivido inconscientemente pela criança, seja como desejo de se livrar dos pais, seja como convicção de que os pais querem se livrar dela. Ser entregue ao mundo lá fora ou abandonada numa floresta simboliza tanto a vontade dos pais de que a criança se torne independente, quanto o desejo ou a angústia da criança com relação à independência (BETTELHEIM, 2008, p.140)

Quando a rainha acredita que o caçador realmente matou a princesa, em várias versões do conto, ela tem a intenção de se alimentar de partes do corpo de Branca de Neve trazidas pelo caçador. Na versão da Disney, era o coração. Ela mostra para o espelho uma caixa que continha o coração de um bicho da floresta e não o da menina.

A madrasta quer incorporar os atributos da jovem, comer seu pulmão, seu fígado, seu coração (o órgão varia conforme as versões). Comê-la é passar a

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3A0TGjBLhZs>

ser ela, a incorporação é a forma mais primária de identificação (CORSO E CORSO, 2006, p.80)

Isso demonstra a necessidade que ela tinha de incorporar certas características da protagonista. E também demonstra que a questão da rainha com Branca de Neve não se restringia apenas aos atributos físicos da moça, afinal, estes padeceriam com a morte da personagem. Percebe-se, com isso, que as características psicológicas, o jeito de ser da protagonista, possivelmente, também insuflavam a inveja da mais velha.

Figura 11 - A Rainha com a urna que acredita conter o coração da enteada.



Fonte: Animation Screenscaps³³.

Também é importante salientar, nesse contexto, que a narrativa dá a entender que a virtude restringe-se a mulheres jovens, que à medida que se dá o natural envelhecimento etário, deteriora-se tudo, como se não fosse possível ter expectativas boas de pessoas de mais idade. É um estereótipo pesado para a rainha e a princesa é a representação de tudo isso.

³³ Disponível em:

<https://animationcreenscaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/31#box-1/143/snow-white-disney-screenscaps.com-5543.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Vemos então que, sob uma capa de elogio, essas histórias contêm um aviso de que todo cuidado é pouco com mães, sogras ou todo o tipo de mulher adulta. A mãe boa, que morre rapidamente na história de Branca de Neve e sai de cena na da Bela Adormecida, é muito menos expressiva do que a malvada. A boa índole está restrita às jovens e a uma que outra fada, mas as fadas boas jamais estão desacompanhadas de sua versão maligna. Essas histórias seriam, então, também um tratado sobre a relação de homens e mulheres com a feminilidade: seu preço, seu fascínio, a magia magnética de sua beleza, seus poderes e perigos (CORSO E CORSO, 2006, p.76)

Conforme exposto anteriormente, a madrasta pode ser a representação da mãe, nos contos de fada. Este fato levanta uma interessante informação a respeito da relação de mães e filhas. Existe a crença popular de que as filhas são mais apegadas aos pais e têm ciúmes da relação deles com a mãe. O filho menino, o contrário. Idolatra a mãe e rejeita o pai.

Mas o conflito entre mãe e filha não se dá desde a mais tenra idade da criança. Na verdade, a filha é tão apegada à mãe quanto o menino, a questão é que, conforme preconizam Corso e Corso, muitas delas abandonam esse apego em relação às mães para se dirigir à figura masculina, a do pai.

A menina desvincula-se da mãe acusando-a de tê-la abandonado, descuidado e preterido. Tem também queixas de que a mãe não a dotou dos atributos (fálcos, dirão os psicanalistas) de que ela precisava para ser valiosa e escolhida na sua preferência, por fim ainda acusa a mãe de ser ela própria castrada e desvalida, incapaz de dar-lhe o que ela necessita. Essas queixas se enlaçam às queixas relativas ao desmame, de ter recebido pouco leite ou por tempo insuficiente (CORSO E CORSO, 2006, p.82)

Embora madrasta e enteada tenham uma relação de conflito, Branca de Neve ainda parece extremamente ligada àquela figura materna. Nas várias versões do conto³⁴, a bruxa tenta matar a princesa de várias formas, indo à casa dos anões várias vezes. Em todas essas ocasiões, a menina a recebe. A rainha vai disfarçada, mas Branca de Neve sabe da ameaça sofrida, é advertida para não receber estranhos, mas ainda assim recebe a mulher estranha em todas essas ocasiões.

Isso demonstra a influência e poder da rainha na vida da princesa. E não apenas pela ameaça, porque Branca de Neve literalmente está se escondendo dela, mas porque, bem ou mal, a rainha é a única figura materna que Branca de Neve conhece.

4.1.5. Relação da protagonista com o pai

Na versão do conto veiculada pela Disney, o pai de Branca de Neve já era falecido e a madrasta era a única responsável pela princesa. Por não gostar dela em razão de seu “encanto

³⁴ As versões da Disney não são as únicas versões de nenhum dos contos aqui analisados. Porém, conforme sinalizado anteriormente, nossa intenção é analisar os filmes produzidos pela Disney, exclusivamente.

e suavidade”, como descreve o Espelho Mágico, a madrasta obriga Branca de Neve a fazer todos os serviços domésticos do castelo.

A partir do dia que o Espelho Mágico comunica à rainha que sua beleza havia sido superada pela de Branca de Neve, a rainha é tomada pelo ódio e inveja e planeja o assassinato de sua enteada. Nesse momento, surge o personagem que os estudiosos dos contos de fadas indicam como a figura paterna no caso da falta desta: o caçador.

Embora ela não tenha nenhum parentesco com a princesa, ao receber a ordem da rainha para executá-la e trazer para ela o coração da vítima, ele resiste a matá-la e tenta interceder em favor de Branca de Neve junto à impiedosa rainha. No entanto, a soberana diz a ele que, no caso de ele se negar a cumprir sua ordem, ele iria morrer.

O caçador, rendido por essa ameaça, não contesta mais o ordenamento que recebeu. Ele então leva a princesa para colher flores num campo e se aproxima dela portando um punhal, mas antes de cravar o punhal na princesa, ele não tem coragem.

Figura 12 - O caçador tentar matar a princesa, mas não consegue e pede perdão.



Fonte: Animation Screen Caps³⁵.

O personagem, então, adverte Branca de Neve do perigo que estava correndo ao ficar perto de sua madrasta e encoraja sua fuga. Do contrário, ela morreria. Nesse momento, ele poupa a vida da menina e assume o papel de compassivo e protetor de Branca de Neve. Essa imagem é tradicionalmente ligada aos pais nos contos de fada.

Quem senão um substituto do pai pareceria aquiescer à preponderância da madrasta e, no entanto, pelo bem da criança, ousar contrariar a vontade da rainha? Isso é o que a adolescente edipiana quer acreditar a respeito de seu pai: que, embora ele faça o que a mãe lhe ordena, tomaria o partido da filha se fosse livre para tanto, ao mesmo tempo que enganaria aquela (BETTELHEIM, 2005, p.283)

Naturalmente, a indicação que a figura do caçador representa a do pai é tácita. Até porque, os contos de fadas trabalham bastante com metáforas que falam mais ao inconsciente.

4.2. Análise de *A Bela e a Fera* (1991)

4.2.1. Amor

A abordagem que se faz do amor em *A Bela e a Fera* é diferente de *Branca de Neve e os Sete Anões*. Isso se deve ao fato de o amor conjugal dividir o destaque com o amor pelo pai e pela leitura, por exemplo.

Diferente de Branca de Neve, a princípio, Bela não parece priorizar o casamento. Prova disso é que ela é constantemente assediada por Gaston, um homem popular, bonito e desejado pelas mulheres da aldeia, menos por Bela. Porém, é justamente Bela a mulher com a qual Gaston pretende se casar.

Uma vez que abordaremos com mais profundidade a relação de Bela com Maurice na sessão *Relação da protagonista com o pai*, aqui vamos nos ater ao amor romântico entre Bela e a Fera.

Como descrito na sinopse, os dois se conhecem num momento conturbado. Maurice havia entrado no castelo da Fera sem permissão e, ao ser flagrado nas dependências da propriedade, é mantido em cárcere pelo dono da casa.

Ao saber da situação do pai, a protagonista vai até ele e se voluntaria a ficar no lugar dele mesmo sentindo medo da Fera. Começa então uma nova fase na narrativa.

³⁵ Disponível em:

<https://animation screencaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/5#box-1/95/snow-white-disneyscreencaps.com-815.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Figura 13 - Bela troca de lugar com Maurice e não pôde se despedir dele.



Fonte: Animation Screencaps³⁶.

No entanto, Bela não é tratada como prisioneira, mas como hóspede. Embora no início ela e Fera tenham discutido muito, após alguns dias de convivência, os dois passam a conviver em paz e se aproximam. Até houve uma tentativa de fuga por parte da moça, mas ela volta para o castelo e não tenta mais fugir.

Após essa aproximação, os dois passam a ter sentimentos um pelo outro. Para os espectadores da versão de 1991, da Disney, uma das cenas mais marcantes é a da dança. Eles, em traje de gala, dançam ao som de *Sentimentos são*³⁷. Essa música, na versão em inglês, é um dos clássicos da cantora Celine Dion³⁸.

Mesmo com esses êxitos comerciais, a representação de amor romântico feita ali gera polêmica por dois pontos primordiais: a síndrome de Estocolmo e o fato de Bela, a rigor, ter se apaixonado por um criatura não humana.

Em entrevista ao portal UOL, a psiquiatra Vanusa Vaz define a síndrome de Estocolmo nos seguintes termos: “a síndrome é caracterizada por um estado psicológico singular, em

³⁶ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/21#box-1/102/4k-batb-animationscreencaps.com-3702.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hv2lCmRXvtY>.

³⁸ A versão em inglês intitula-se *Tale as old as time*, de Howard Ashman e Alan Menken. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ippaCca4L6A>.

que uma pessoa que fora vítima de alguma situação crítica e perigosa (como um sequestro, assalto, entre outras) estabelece uma relação de afeto com o agressor/criminoso”³⁹.

Ainda que não seja tratada mal durante sua permanência no castelo, Bela não foi morar lá por vontade própria. Ela se viu obrigada a ficar para garantir a segurança e bem estar de Maurice. A narrativa que é construída corrobora a hipótese de Bela ter desenvolvido essa síndrome em relação à Fera. Isso acontece depois de uma tentativa de fuga, quando a protagonista tenta fugir a cavalo e é surpreendida por uma alcateia.

Os lobos avançam nela, mas Fera aparece a tempo e consegue afugentar os animais. Ferido, ele cai frente à Bela. Nesse momento, ela poderia ter se aproveitado da fragilidade da situação e fugir, mas em vez disso, por gratidão, a moça consegue colocar Fera em cima do cavalo e o leva de volta ao castelo, prestando os primeiros socorros.

Após isso, eles se aproximam e a menina não tenta mais fugir. Quando ela chega a ir embora, tempos mais tarde, só faz isso porque Fera libera. Existe a possibilidade de o sentimento entre eles ter essa raiz doentia.

Porém, também é possível se apoiar na hipótese de que o conto original pretende demonstrar uma outra situação da vida cotidiana das mulheres de sua época. Isso porque, conforme salienta Karin Hueck no livro *O lado sombrio dos contos de fadas: As origens sangrentas das histórias infantis* (2016), não é raro encontrar contos de fadas onde a protagonista se apaixona ou simplesmente é dada em casamento a um noivo não humano. Isso ocorre em *A Bela e a Fera*, *A Princesa e o Sapo* e mesmo no não tão famoso, mas fantástico conto, *O Touro Negro da Noruega*.

Figura 14 - Bela e Fera dançam ao som de *Sentimentos são*

³⁹ Disponível em:

<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/09/01/o-que-e-sindrome-do-estocolmo-citada-apos-sequestro-de-patricia-abravanel.htm>.



Fonte: Animation Screencaps⁴⁰.

O noivo monstruoso, como denomina Hueck, é a forma como os contos retratam as incertezas do casamento para as noivas. Como o enlace romântico é relativamente recente, o parto era um momento crucial porque muitas parturientes morriam e os maridos poderiam se revelar pessoas más depois de casados, o noivo animalesco representa os temores e mistérios do que está por vir com a vida de casada.

As moças também podiam dar azar, e se casar com o exato oposto de príncipes encantados. Maridos violentos, autoritários, cruéis e maldosos eram tão comuns quanto hoje em dia - com a diferença que podiam agir com o respaldo da lei. No jogo do casamento, uma mulher podia se dar mal e acabar comprometida para o resto da vida com um monstro. É natural que a insegurança sobre os casamentos acabasse contaminando as narrativas que eram contadas na época (HUECK, 2016, p.155)

Essas afirmações corroboram a tese de Bettelheim sobre os contos de fadas auxiliarem na demonstração de situações reais da vida cotidiana. Esse fato, inclusive, ajuda as crianças a lidarem com o mundo e o amadurecimento. De fato, a interpretação das situações narradas é necessária. Isso inclui enredos de amor conjugal.

Por fim, também é possível depreender da história de amor de *A Bela e a Fera* (1991) a figura da mulher salvadora. Essa mulher, ao estar em um relacionamento com um homem tido como problemático, proporciona a ele a possibilidade de ter uma vida mais organizada e

⁴⁰ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/53#box-1/167/4k-batb-animationscreencaps.com-9527.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

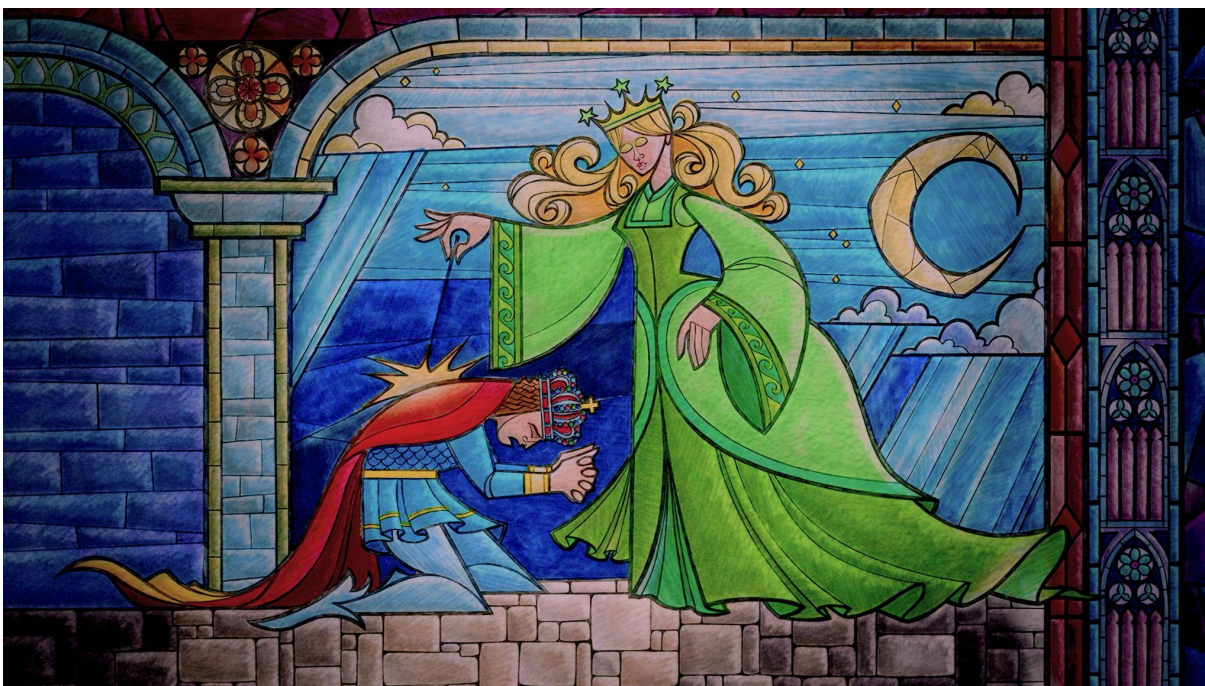
regrada e, por meio disso, há a melhoria do modo de vida do homem. A partir da convivência com Bela, Fera pôde pôr em ato todas as virtudes que estavam em potência nele. Mas graças à Bela.

4.2.2. Beleza

A beleza ocupa lugar importante na narrativa de *A Bela e a Fera* porque dela origina o conflito que inaugura a história: o conflito entre beleza e feiúra, entre beleza exterior e interior. O príncipe só foi amaldiçoado pela feiticeira porque ela aparece disfarçada de mendiga à porta do castelo e ele a maltrata por ficar horrorizado com a aparência física dela.

Após ser expulsa da porta do castelo, a mendiga se torna uma bela feiticeira. O príncipe era um homem mimado, egoísta e grosseiro, conforme dita o narrador da história. Ao analisá-lo, a bruxa percebeu que não havia amor dentro do coração dele e o amaldiçoou transformando-o em Fera.

Figura 15 - A Feiticeira lança o feitiço sobre o príncipe transformando-o em Fera.



Fonte: Animation Screencaps⁴¹.

A única maneira de o feitiço se reverter é alguém amar a Fera mesmo com a aparência assustadora que ele passou a ter. Isso desespera o príncipe transformado em monstro, porque

⁴¹ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/1#box-1/115/4k-batb-animationscreencaps.com-115.jpg>. Acesso em 07 de novembro de 2021.

anos se passam e nada acontece. Com isso, ele ficou com o questionamento: *quem seria capaz de amar um monstro?*

Eis o cerne da questão da relação da Fera com a beleza. Antes, ele tinha aparência mais comumente aceita como bela, mas era alguém de caráter ruim, julgava os outros pela aparência, não tratava bem as pessoas. Após se tornar Fera, ele tinha como desafio fazer com que alguém o amasse, ainda que com aquela aparência assustadora.

Ao conhecer Bela e passar a conviver com ela, ele fica mais feliz e isso transparece no humor e no modo de agir dele. A Fera, até porque tinha a intenção de fazer Bela amá-lo para quebrar o feitiço, passou a ser mais agradável, mais bem humorada.

Uma possível mensagem que o conto pode passar ao espectador é o fato de as aparências realmente não serem parâmetro confiável para julgar alguém. A verdadeira beleza, conforme orienta a mendiga antes de se revelar feiticeira, vem de dentro de cada pessoa e não da aparência exterior.

Essa hipótese é ratificada quando trazemos à tona o personagem Gaston. Ele é a representação da pessoa bonita de aparência, porém perversa. Gaston se alinha, inclusive, à madrasta de Branca de Neve. Bonita por fora, mas feia de caráter.

Figura 16 - O autocentrado e vaidoso Gaston.



Fonte: Animation Screencaps⁴².

⁴² Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/5#box-1/118/4k-batb-animationscreencaps.com-838.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Em uma das discussões com Bela por ela negar se casar com Gaston, ela denuncia que Fera não é um monstro, mas Gaston, sim.

Gaston é a personagem que personifica o coração falso e corrompido, apesar de ter boa aparência. Nota-se a troca intermediária entre os textos literários e o cinematográfico. Agora o espectador vê diretamente na tela quem é a pessoa de grande beleza, mas de condutas más, típicas de antagonista. Na literatura, imaginam-se as possibilidades a partir da escrita. No cinema, entrega-se visualmente ao público a personagem (TREBIEN, 2021, p. 88).

Até por seu nome, a beleza também ocupa lugar importante na realidade de Bela. Não apenas na vida de Gaston e Fera. “*O nome dela quer dizer beleza, não há melhor nome pra ela*”. Esse é um trecho da música *Minha Aldeia*, cantada por Bela e pelos habitantes da aldeia no início do filme.

O elogio à beleza física da personagem é o único elogio que ela recebe em toda a faixa. De resto, as pessoas a julgam por ser aficionada por leitura, por não socializar tanto com os moradores, por Maurice ser um “matusquela” e até por não corresponder às investidas de Gaston. O filme ressalta, não tão explicitamente, que um homem até pode ser bondoso e gentil, mas ser feio. Já a mulher precisa ser bondosa, gentil e ser bonita. Principalmente bonita.

Figura 17 - Bela chama atenção por ser muito bonita.



Fonte: Animation Screencaps⁴³.

Liliane Machado disserta que, por mais que as representações da forma física das protagonistas dos filmes de princesa mudem, não existe nenhuma dessas protagonistas feia. A feiúra física é inadmissível para as mulheres nas mídias.

As mídias, aparentemente, não aceitam que mulheres feias são dignas de figurarem no rol das heroínas. O que nos remete a um velho bordão repetido pelo senso comum, segundo o qual, a beleza é qualidade indispensável para as mulheres, ou segundo decretou Vinícius de Moraes no poema Receita de Mulher: “As muito feias que me perdoem, mas a beleza é fundamental”. Como se a beleza ou a feiúra existissem *per se* e não com valores variáveis, historicamente determinados (MACHADO, 2006, p. 23).

Baseados nessas informações, na categoria beleza o filme traz algumas diferenças de narrativas em relação a Branca de Neve. Exemplo disso é o noivo monstruoso e o antagonista homem belo e mau. Mas ele ainda está atrelado a alguns estereótipos de gênero, como o interesse por romance objetivado pelas mulheres. Em Mulher como mulher vamos entender melhor esse postulado.

4.2.3. Mulher como mulher

Assim como em *Branca de Neve*, não há muitas mulheres em *A Bela e a Fera* além da própria Bela. Além dela, existem as moradoras da aldeia que não chegam a receber nome e só aparecem em momentos de aglomeração e os utensílios do castelo. Madame Samovar, por exemplo. Mas nesse caso é diferente em vista de essas mulheres estarem em formato de bule, espanador, enfim. E também há a feiticeira, mas ela só é mencionada no começo do filme.

Cabe ressaltar que Madame Samovar, que havia sido transformada em bule, pode ser vista como uma figura materna para Bela. Ela tem seus filhos, todos transformados em xícara e trata a menina como uma filha também. Ela a aconselha, demonstra se preocupar com ela e quer que ela se case com Fera para desfazer o feitiço lançado sobre todos.

Bela é uma princesa Disney que quebra alguns paradigmas em relação às representações mais tradicionais como Branca de Neve, Aurora e Cinderela. A princípio, ela não parece muito interessada em se casar tão cedo.

Prova disso, é que ela é pedida em casamento por Gaston mas não aceita o pedido. Ela tinha verdadeira aversão a ele. Após a cena do pedido de casamento negado, Bela sai de casa

⁴³ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/2#box-1/134/4k-batb-animationscreencaps.com-314.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

pelos fundos e começa a cantar a música *Madame Gaston*⁴⁴. Ela canta que jamais aceitaria se tornar esposa de Gaston e que quer *muito mais que a vida no interior*. Ela declara: “*quero viver num mundo bem mais amplo*”.

O gosto dela por leitura também é um diferencial em relação a outras princesas. Até então, a maioria delas eram retratadas apenas como pessoas que eram boas nos afazeres domésticos, que sabiam cuidar dos animais e que eram boas filhas e boas donas de casa. Como Branca de Neve e Cinderela.

Em um dos diálogos entre Bela e Gaston, ele reprova o hábito de leitura dela e diz que todos na aldeia comentavam que “*não é direito uma mulher ler. Logo começa a pensar, a ter ideias*”. Na concepção de Gaston, ela deveria deixar de lado os livros e prestar atenção nele por ser mais importante. É um chamado para o matrimônio. Segundo Tania Navarro Swain, o ser casada e ser mãe foi posto como o que constitui a mulher como mulher (SWAIN, 2000).

Figura 18 - Gaston toma o livro das mãos de Bela.



Fonte: Animation Screencaps⁴⁵.

É curioso perceber que mesmo com a negativa de Bela de se unir a Gaston, ela não parece completamente alheia ao romance. Na música *Minha Aldeia*, há um trecho com a

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vx8q319vzPc>. Acesso em: 05 de novembro de 2021.

⁴⁵ Disponível em: <https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/6#box-1/143/4k-batb-animationscreencaps.com-1043.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

seguinte composição: “*oh, mas que lindo quadro quando eles se encontram no jardim. É o príncipe encantado e ela só descobre quem ele é quase no fim*”.

Nesse momento, Bela folheava seu livro preferido e dá a entender que essa é uma espécie de sinopse da obra. Coincidentemente, é exatamente esse o resumo do que acontece com ela e Fera posteriormente.

É curioso notar também que embora a protagonista diga que quer ver um mundo bem mais amplo, na verdade, fica implícito no fim da história que ela se casa com o príncipe. E não há nenhuma pista que ela possa ter feito outras coisas após isso. Que ela possa ter viajado, ido morar em um lugar maior que a aldeia, nada.

O filme traz novidades no que diz respeito às representações de gênero. Porém, em alguns aspectos, ele não se diferencia muito de Branca de Neve. Especialmente na parte de acontecer um casamento no final (que em ambas as versões ficam implícitos).

4.2.4. Relação da protagonista com as outras mulheres

Outro ponto em comum com o primeiro filme da análise é o fato de não haver muitas mulheres representadas, como salientado na abertura da sessão mulher como mulher. Existem a bruxa que amaldiçoa Fera no início, as mulheres anônimas passando pela rua e em momentos de aglomeração e as mulheres que também foram enfeitiçadas pela bruxa e viraram utensílios domésticos no castelo.

Tendo em vista que Bela e a bruxa não tem nenhum contato, nos ateremos na relação da protagonista com as anônimas do filme e com os utensílios domésticos. As mulheres anônimas do filme parecem estranhar muito a maneira de agir de Bela. Como salientado pelo próprio Gaston, todos na aldeia já comentavam o quão danoso é para as mulheres o hábito de ler. Essa é uma das paixões de Bela e ela estava sempre circulando com um livro nas mãos pelas ruas.

Conforme salientamos brevemente no capítulo 3, diferente de em *Branca de Neve*, a mulher idosa não é representada de maneira tão negativa como em *A Bela e a Fera*. À medida que Bela anda pela rua cantando *Minha Aldeia* e é vista por uma dupla de mulheres mais velhas, elas cochicham: “*temos aqui uma garota estranha. Tão distraída, lá vai ela*”.

Figura 19 - As senhoras cochicham sobre Bela ser estranha e distraída.



Fonte: Animation Screencaps⁴⁶

No entanto, o contato com essas mulheres com Bela é muito superficial, elas nem chegam a se falar, propriamente. Mas elas a estranham e até a julgam por não corresponder a Gaston. Essa representação é menos prejudicial porque nenhuma delas chega a fazer mal a Bela diretamente. A madrasta de Branca de Neve até tenta assassiná-la com uma maçã envenenada. Em *A Bela e a Fera* elas tem só certa implicância por achar Bela esnobe.

Após ir morar no castelo, é que acontece a interação de Bela com outras mulheres com mais frequência. Mas existe algo curioso na relação dela com os utensílios do castelo. Todos querem muito que os protagonistas se apaixonem porque assim todos serão libertos do feitiço e voltarão à sua forma humana original.

Embora todos gostem de Bela e ela tenha uma ótima relação com Madame Samovar, por exemplo, parece haver uma relação de interesse entre Bela e esses objetos. Uma leitura possível é que eles estão mais preocupados com a possibilidade de voltar ao seu formato original do que com o bem estar de Bela. Não demonstraram tanta preocupação em a protagonista se casar com Fera, mesmo esta tendo um gênio tão ruim.

Figura 20 - Madame Samovar canta *Sentimentos são* enquanto Bela e Fera dançam.

⁴⁶ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/3#box-1/22/4k-batb-animationscreencaps.com-382.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.



Fonte: Animation Screencaps⁴⁷.

Elas até tentam convencer Bela do lado bom da personalidade de Fera, apesar do mal jeito com que ele a trata no início. Porém, o príncipe só foi transformado em Fera pelo mal comportamento dele com uma outra mulher, a bruxa. Ou seja, Fera tinha histórico de ser alguém difícil de conviver.

Depreende-se desse contexto que nos momentos de harmonia com outras mulheres, novamente ela estava sendo direcionada a se casar. Mas agora casar com Fera, não com Gaston. Reforça-se a narrativa do matrimônio como um dos principais objetivos das mulheres (SWAIN, 2000) e da importância de uma mulher na vida de um homem para mantê-lo sempre no “bom caminho”.

No entanto, Bela tem uma boa relação com essas mulheres utensílios domésticos e realmente é conquistada por Fera. Só no início, quando os protagonistas estão se conhecendo, é que ela resiste à ideia de ter uma relação mais harmônica com Fera. Com o tempo, ela passa a conviver com ele de bom grado.

4.2.5. Relação da protagonista com o pai

Maurice e Bela têm um bom relacionamento. É possível extrair essa informação do filme, apesar de a participação de Maurice ser menor. No entanto, ao analisarmos mais de

⁴⁷ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/52#box-1/122/4k-batb-animationscreencaps.com-9302.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

perto, percebe-se que Maurice não é tão atento à Bela como ela é a ele. Por vezes, dá a impressão que ela é mãe dele, não o contrário.

Figura 21 - Eles comemoram Maurice ter criado uma máquina que funciona.



Fonte: Animation Screencaps⁴⁸.

Essa tese se formula a partir do momento que Bela sofre com os julgamentos das pessoas sobre o trabalho de Maurice como inventor. Os vizinhos o consideram louco e a filha o defende várias vezes dessas acusações.

Ao chegar em casa depois de ter buscado um livro para ler, Bela procurou desabafar com o pai pois havia ficado insegura sobre a possibilidade de as pessoas a acharem estranha. Ela diz para ele que não se enquadra naquela aldeia, que não tem ninguém para conversar.

Maurice então, dando mais atenção ao trabalho, aconselha que Bela busque se aproximar de Gaston. Ele parecia desconhecer completamente o fato de Bela não ter nenhum interesse em Gaston e o considerar, nas palavras dela, “*um grosseiro e burro*”. Bela, cumprindo o arquétipo da princesa romântica e sonhadora, idealiza o príncipe encantado, assim como Branca de Neve.

A aversão de Bela por Gaston também se deve ao fato de ele não corresponder ao ideal construído por ela do príncipe encantado, o homem ideal. Nota-se também, que a

⁴⁸ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-beauty-and-the-beast-1991/page/9#box-1/43/4k-batb-animationscreencaps.com-1483.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

princípio Fera também não era o homem com quem Bela sonhava. Os dois protagonistas só passam a conviver em harmonia quando Fera muda de comportamento.

Na música *Alguma coisa acontece*⁴⁹, fica nítida a mudança de percepção de Bela em relação à Fera e o motivo de ela ter passado a olhá-lo com mais interesse. “*Ele foi bom e delicado, mas era mau e era tão mal educado. Foi tão gentil e tão cortês! Por que será que não notei nenhuma vez?*”. E em alguns versos a frente: “*como ele está mudado! Claro que ele está longe de ser um príncipe encantado, mas algum encanto ele tem eu posso ver*”.

Bela dá indícios das virtudes que a interessam num par romântico: bondade, delicadeza, gentileza e cordialidade. Gaston não cumpre nenhum desses pré-requisitos. Fera, por sua vez, torna-se assim com o passar do tempo e da convivência com Bela.

As características citadas no parágrafo acima lembram muito a personalidade de Maurice, embora ele não dê tanta atenção à filha. A menina realmente parece solitária, isolada das pessoas por não se identificar com ninguém. E o pai parece não perceber isso devido ao trabalho dele. Porém, até essa etapa da história, todos parecem adaptados a esse arranjo.

Até que numa viagem para outra aldeia com o intuito de participar de uma feira onde inventores iriam expor suas obras, Maurice se perde no caminho. Por estar no meio da floresta, estar caindo uma tempestade de neve e lobos estarem atrás dele, Maurice entra sem ser convidado no castelo de Fera e essa ação gera consequências importantes na vida de Bela. Por causa disso, ela vai até lá onde o pai está preso e fica no lugar dele.

A atitude de Bela pode dar indícios de que ela quer muito o bem estar do pai, mas ele, apesar de amá-la, não tem muito alcance para fazer o mesmo por ela. Segundo Bettelheim, o personagem Maurice corresponde à representação do pai nas narrativas de princesas em cativeiro: “*O verdadeiro pai da princesa cativa é retratado como benevolente, mas impossibilitado de vir em socorro de sua adorável filha*” (BETTELHEIM, 2008, p. 161).

4.3. Análise de *Mulan*, de 1998

4.3.1. Amor

O amor surge em *Mulan* de maneira bastante acentuada em duas frentes diferentes. No amor pelo pai, Fa Zhou, e no amor por Li Shang, capitão do exército chinês que ela conhece ao ir para a guerra e se disfarçar de Ping.

Porém, como falaremos de Fa Zhou na sessão *Relação da protagonista com o pai*, aqui nos ateremos ao amor romântico de Mulan por Li Shang.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ObCxiuyp2gU>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

É importante salientar que o amor da filha pelo pai, pelo menos nesse filme, é o protagonista. Afinal, foi por amor a Fa Zhou que Mulan se arriscou a ser morta na guerra⁵⁰. A intenção dela era garantir a segurança do patriarca. Não chegou a ser por amor à terra natal, como acontece em *Moana: um mar de aventuras*.

Isso posto, um dos principais acontecimentos do filme é a ida de Mulan à casamenteira. Era necessário que ela fosse virtuosa o suficiente para obter a aprovação da casamenteira e, assim, casar-se com um rapaz. Isso faria com que Mulan trouxesse honra à família Fa: tornar-se a noiva perfeita.

A honra à família tem destaque na produção. Em todo momento, Mulan se preocupa em como suas ações e mesmo seu modo de agir poderiam prejudicar a imagem da família Fa perante a sociedade chinesa.

É nesse contexto, que a produção traz um de seus primeiros diferenciais. Mulan não parecia animada e nem à vontade de participar desse ritual de buscar de transformar-se em noiva e buscar um futuro marido. Porém, o filme também representa a pressão para que as mulheres venham a ser casadas. Cláudia Maia comenta esse fato na tese *A invenção da solteirona*.

“Conquistar” um marido tornou-se assim, uma questão de sucesso ou fracasso, um mérito pessoal para as mulheres e não somente uma mera questão de “escolha”. Dependia das capacidades intelectuais, domésticas, físicas e principalmente estéticas das mulheres em despertar o interesse e o amor dos homens (MAIA, 2007, p.116)

Figura 22 - Mulan não parece animada ao se preparar para ir à casamenteira.

⁵⁰ A princípio, não há indicação no roteiro que Mulan fosse interessada por práticas militares antes de participar da guerra. O que havia era um dilema referente à identidade, saber quem é. A atitude dela de ir à guerra no lugar de Fa Zhou denota amor e desespero pela segurança do pai. Mas também deve se falar que não foi uma atitude planejada. Foi um impulso. No que tange à identidade, ela passa a se sentir mais à vontade quando passa a ser Ping, mas não fica claro que a preocupação referente à identidade foi resolvida após o retorno da protagonista à casa da família Fa.



Fonte: Animation Screencaps⁵¹.

Como dito anteriormente, os contos de fadas retratam, por vezes, os temores das mulheres em relação ao casamento. Essa representação é feita por meio do noivo monstruoso, que demonstra o medo e a ansiedade do que estava por vir em relação ao casamento (HUECK, 2016, p.155).

Em *Mulan*, isso não acontece. A princípio, ela nem estava preocupada em se casar. Na verdade, o que ela buscava era entender sua própria identidade. Isso se revela quando ela canta na música *Imagem*⁵² a seguinte inquietação: “quando a imagem de quem eu sou vai se revelar?”

Diferente de *Branca de Neve*, por exemplo, em *Mulan*⁵³ não há a tradicional cena do encontro da protagonista mulher com um príncipe e eles imediatamente se apaixonam.

Enquanto uma se apaixonava por um homem que mal conhece, a outra constrói isso ao decorrer da obra, elaborando essa ideia aos poucos, desde o desejo sexual até o sentimento amoroso mais consolidado (GANDARA; LISITA; ROCHA, 2020, p.220).

Existe um percurso fílmico até que *Mulan* e *Li Shang* venham a se interessar um pelo outro. Ressalta-se, inclusive, que quando os dois se conhecem, *Li Shang* conhece *Ping*, não

⁵¹ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/4#box-1/179/mulan-disneyscreencaps.com-719.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6WJMcbQoM9k&t=22s>. Acesso em: 05 de novembro de 2021.

⁵³ *Mulan* (1998) trata-se da representação da mulher oriental.

Mulan. E também, depois que a Mulan vence os hunos no final do filme, o Imperador aconselha Li Shang a ir atrás de Mulan.

Figura 23 - Li Shang vai até a casa de Mulan depois do fim da guerra.



Fonte: Animation Screencaps⁵⁴.

Ele segue o conselho do Imperador e vai até a casa de Mulan. Fica implícito que os dois se casam. Mas também não fica muito claro se Li Shang realmente se apaixonou pela protagonista ou só foi até a casa dela para cumprir um papel social de se casar também.

4.3.2 - Beleza

A beleza não ocupa lugar de destaque no filme *Mulan*. Porém, a pressão estética sofrida especialmente pelas mulheres é abordada de forma singular na cena de preparação de Mulan para ir ao encontro da casamenteira.

Figura 24 - Mulan, na companhia da mãe, recém maquiada e vestida para ir à casamenteira.

⁵⁴ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/54#box-1/23/mulan-disneyscreencaps.com-9563.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.



Fonte: Animation Screencaps⁵⁵.

Apesar da ruptura que o filme faz em alguns enredos, é muito presente o discurso acerca da importância da beleza física para as mulheres. Mulan não foge à regra. Embora na cena do preparo para ir à casamenteira a personagem seja preparada pelas outras mulheres com maquiagem e traje tradicional chinês, ela parece não estar à vontade com toda aquela preparação. O ponto é que mesmo mostrando descontentamento, mesmo sem os enfeites, ela corresponde a muitos padrões de beleza impostos às mulheres historicamente, especialmente no Ocidente, conforme defende Liliane Machado.

Mulan, Fiona e Bela, por ordem, destacam-se pelos traços do rosto harmônicos, cabelos lisos e volumosos, cutis impecável. Possuem corpos longilíneos e cinturas finas. Seguem, portanto, o padrão de beleza ocidental contemporâneo adequando-se às exigências do star-system cinematográfico cujas estrelas devem possuir uma série de atributos sendo um dos principais a beleza física (MACHADO, 2006, p. 170)

A valorização da beleza física em detrimento de qualquer outra realização das mulheres, representada nos filmes, inclusive nas animações, pode reforçar a ideia de que, na mídia, o corpo das mulheres faz parte do espetáculo. Portanto, deve corresponder à expectativa do espectador, especialmente se este for homem.

⁵⁵ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/5#box-1/126/mulan-disneyscreencaps.com-846.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

O cinema dominante envolve a espectadora feminina, que é orientada em seu desejo em direção a uma ordem social e a uma posição do significado dentro da imagem. Representada como o próprio local da sexualidade, objeto fetichizado, o cinema especifica a mulher nessa ordem a partir do qual se cria a identificação. Nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado, e que essa deve conhecer o seu lugar (provavelmente à beira de um tanque ou fogão) (GUBERNIKOFF, 2009, p. 72).

Esse tipo de representação do belo se torna danoso para as espectadoras quando é imposto uma forma única do se tornar bela. O cabelo que só é bonito se for liso, o “cabelo de princesa”, como mostrado em um comercial de shampoo para crianças da marca *Johnson & Johnson*, em 2015⁵⁶. Nele são mostradas crianças meninas, todas brancas, com cabelos lisos e sedosos. A propaganda pode passar a mensagem de que uma menina com cabelos cacheados ou crespos não tem o cabelo tão bonito quanto.

No exemplo citado acima, a mensagem não é dita abertamente. O anunciante não fala que os cabelos cacheados e crespos não são bonitos, mas a representação do enunciado está ali de forma tácita. Angela Arruda fala sobre essas representações em *Teorias das representações sociais e teorias de gênero*.

A representação social, portanto, não é uma cópia nem um reflexo, uma imagem fotográfica da realidade: é uma tradução, uma versão desta. Ela está em transformação como o objeto que tenta elaborar. É dinâmica, móvel. (ARRUDA, 2002, p.134).

Isso posto, justifica-se a tese de que a partir do momento que as princesas, tradicionalmente, possuem um padrão de beleza física, isso pode influenciar na forma que os espectadores irão interagir com a própria imagem.

4.3.3. Mulher como mulher

Mulan figura no rol de princesas da Disney. Porém, é preciso pontuar que o sucesso do filme foi tamanho que o estúdio criou um pré-requisito para encaixar Mulan nesse grupo. Como se sabe, Mulan não pertence à uma família de monarcas e não se casou com um príncipe. Segundo o blog da *Revista Recreio*⁵⁷, a Disney então criou a categoria “*ter praticado um ato heróico*”.

⁵⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EOTvv-wve_k. Acesso em: 05 de novembro de 2021.

⁵⁷ Disponível em:

<https://recreio.uol.com.br/noticias/entretenimento/o-que-e-necessario-para-uma-personagem-ser-considerada-princesa-da-disney.phtml>. Acesso em: 05 de novembro de 2021.

Assim, por Mulan ter salvo não só a vida de Fa Zhou como a de todos os habitantes da China, ela se encaixa nesse pré-requisito. Uma personagem Disney, para ser considerada princesa, precisa cumprir apenas um desses pontos.

É interessante notar que mesmo com o ato heróico cometido por Mulan, ela não é considerada mais comumente como heroína, mas como princesa. Morais indica que o herói é amplamente relacionado ao guerreiro, e que ele sempre terá o interesse em salvar os outros.

O arquétipo do Herói, que pode ser visto como sinônimo ou, então, um desmembramento do arquétipo do Guerreiro, contém os elementos primordiais da coragem, da valentia, do instinto guerreiro, da independência e da proteção (MORAIS, 2018, p.147)

Seria mais justo se Mulan fosse mais lembrada como heroína de sua história tendo em vista que ela salvou a vida não só do pai, mas de toda a China, incluindo o Imperador.

Porém, a própria personagem, em muitos momentos do filme, revela muitas inseguranças ao longo de sua jornada. Ela não tinha certeza de sua identidade, se entristecia por não se achar apropriada como mulher (assim como Bela), temia não trazer honra à família por meio de seu casamento e, quando parte para a guerra, teve alguns momentos de crise, novamente.

Figura 25 - Mulan, vestida de Ping, insegura ao chegar ao acampamento dos soldados.



Fonte: Animation Screencaps⁵⁸.

⁵⁸ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/19#box-1/171/mulan-disneyscreencaps.com-3411.jpg>.

Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Aparentemente, ela só começa a se sentir mais segura consigo mesma ao se disfarçar de Ping. Ela passa a receber o treinamento de guerra, faz amigos na concentração dos soldados e passa a ter atração por Li Shang. Mostra-se, nesse percurso, o processo de amadurecimento da personagem.

Mesmo tentando criar essa imagem de virilidade, sua sensibilidade é necessária e utilizada quando “requisitada” num momento de perda, em que é perceptível o ganho da confiança de seus colegas em sua persona masculina. Os laços afetivos construídos nesse processo possibilitam que, no final da jornada, ela se conecte consigo mesma e amplie sua rede de amizades, bem como induz o público a pensar em um “final feliz” ao lado de sua intenção amorosa, Shang, apesar de isso não se concretizar em imagem filmica, diferente dos outros filmes Disney em que acontece um casamento para encerrar a história. (GANDARA; LISITA; ROCHA; RIBEIRO, 2020, p. 219-220)

Mas também fica claro que Mulan só passou a ser levada a sério depois de as pessoas acharem que ela era um homem, o soldado Ping. No momento em que ela já havia sido descoberta e vai atrás da tropa para avisar dos hunos sobreviventes à avalanche, ninguém acredita nela. Ela reclama disso com Mushu, seu auxiliar mágico, e eles diz: *“ué, você é mulher de novo, lembra?”*

Todos só acreditaram no que Mulan falou por verem com seus próprios olhos os hunos se revelarem de seus disfarces e fazerem o Imperador refém. Como eles se trancam dentro do castelo com o soberano, Mulan tem a ideia de ela, Li Shang e os outros soldados escalarem as pilastras e entrarem por cima.

Para fazer isso, os soldados amigos de Mulan vestem trajes de gueixas e todos escalam a pilastra com o auxílio de uma espécie de echarpe. Ao adentrar o castelo, os amigos de Mulan seduzem os hunos que estavam vigiando a porta. Eles não os viram como ameaça porque entenderam que só poderiam se tratar de concubinas.

Figura 26 - Os soldados se disfarçam de gueixas.



Fonte: Animation Screencaps⁵⁹.

Então Mulan surge acompanhada de Li Shang e conseguem invadir o local onde o Imperador estava sendo mantido preso. Não só os soldados não eram concubinas, como retrata-se uma mulher guerreira tão habilidosa ou mais do que qualquer um dos homens presentes.

Ao comparar a história de Mulan com a da primeira princesa Disney, Branca de Neve, é possível notar tanto semelhanças quanto diferenças. Enquanto a donzela de 1937 é delicada e gentil, Mulan é o oposto. Enquanto uma se apaixona por um homem que mal conhece, a outra constrói isso ao decorrer da obra, elaborando essa ideia aos poucos, desde o desejo sexual até o sentimento amoroso mais consolidado. Em ambas as histórias as duas princesas são altruístas, fogem de casa por motivos maiores e tentam resolver seus problemas e os de outrem, porém, em Branca de Neve, a princesa é salva pelo príncipe, em Mulan, ela não só salva o “príncipe”, como também toda a população da China (GANDARA; LISITA; ROCHA; RIBEIRO, 2020, p. 220)

Mesmo reforçando, de certa forma, alguns padrões de representação de gênero, como o implícito casamento de Mulan e Li Shang, o filme faz contribuições importantes para a representação das mulheres nas animações. Prova disso, é a possibilidade de uma personagem tornar-se princesa por ter cometido um ato heróico. Isso foi graças à *Mulan*.

⁵⁹ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/47#box-1/152/mulan-disneyscreencaps.com-8432.jpg>.

Acesso em: 07 de novembro de 2021.

4.3.4. Relação da protagonista com as outras mulheres

A relação das mulheres nesse filme é bem parecida com aquelas presentes em *A Bela e a Fera*. Em primeiro lugar, percebe-se que novamente não há muitas mulheres retratadas na narrativa. As mais marcantes são a avó Fa, Fa Li, a mãe de Mulan, e a casamenteira.

No contexto da relação da protagonista com as personagens citadas, todas desejam que Mulan se case. Isso era o que as mulheres faziam a fim de trazer honra à família. A protagonista, por sua vez, não diz em nenhum momento não querer se casar, no entanto, os dilemas do que ela realmente sentia e de quem ela era a consumiam muito.

O contato mais conflituoso acontece entre Mulan e a casamenteira. Ao ser avaliada pela senhora, Mulan é reprovada em todos os aspectos. Assim que a personagem chama pelo nome de Mulan, esta responde presente. A casamenteira a censura por ter falado sem permissão.

Quando as duas ficam a sós para que Mulan seja avaliada em outros quesitos, como servir o chá, a casamenteira comenta que ela é muito magra e que não poderia ter filhos. Ao ser pedida para declamar os deveres da boa esposa, Mulan tenta colar nas anotações que fez no braço, mas elas se apagam em virtude do banho tomado por ela antes.

Essas virtudes eram: *“cumpra seus deveres calma e respeitosamente, reflita para depois agir. Isso trará a você honra e glória”*. A casamenteira complementa: *“para agradar seus futuros sogros, é bom demonstrar dignidade total e refinamento. Deve ser também equilibrada e silenciosa”*.

Mulan não se parecia com essa lista. Não era calma, mas ansiosa. Agia por impulso. Não tinha o que a casamenteira entendia por refinamento, equilíbrio. E não era silenciosa. Por várias vezes a senhora a repreende por estar falando. Por fim, Mulan derrama o chá na mesa e na própria casamenteira.

Consternada, a mais velha sentencia que a jovem jamais traria honra à família. Mulan fica triste e envergonhada. A forma dura como a casamenteira trata Mulan reforça a relação problemática entre mulheres jovens e as mais velhas. Estas últimas são retratadas, tradicionalmente, como ameaça na maioria dos contos de fadas (CORSO e CORSO, 2006, p.74).

Figura 27 - A casamenteira fica transtornada com o desempenho de Mulan no teste.



Fonte: Animation Screencaps⁶⁰.

Em contrapartida, também há uma ruptura nesse estigma quando são abordadas a mãe e a avó de Mulan. As duas tinham uma relação boa com a jovem, se preocupavam com ela, tentavam instruí-la de forma paciente e amorosa. No entanto, elas também queriam um casamento para a protagonista.

Mulan sintetiza a mudança de trajetória no curso das princesas Disney clássicas, fato que é um resultado natural, quando pensamos nos endereçamentos, diante das transformações ocorridas na sociedade ocidental, caso da Segunda Guerra Mundial, a revolução sexual dos anos 1960 e a queda do muro de Berlim, em 1989. Apesar de conter diversos símbolos patriarcais, seu enredo não se concentra no paradigma da donzela doce, obediente e disciplinada em busca do final feliz” (GANDARA; LISITA; ROCHA; RIBEIRO, 2020, p. 216)

Na volta de Mulan para casa após o término da guerra, as duas ficam felizes por ela ter voltado em segurança, mas a avó demonstra ainda mais satisfação quando vê Li Shang, possível futuro marido da neta. O filme faz rupturas com representações tradicionais opressoras, mas ainda há resquícios delas na obra.

4.3.5. Relação da protagonista com o pai

⁶⁰ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/7#box-1/176/mulan-disneyscreencaps.com-1256.jpg>. Acesso em 07 de novembro de 2021.

Honra é a palavra-chave no que tange ao relacionamento de Mulan e Fa Zhou, seu pai. O primeiro conflito que surge no filme é a preocupação de Mulan por não ter ido bem no encontro com a casamenteira e ter posto a honra da família em risco.

Nesse mesmo dia, depois que a personagem havia voltado da casa da casamenteira, oficiais do Imperador chegam à cidade de Mulan comunicando a todos sobre a invasão dos hunos e da necessidade de cada família indicar um homem de sua linhagem para lutar na guerra.

Na família Fa, o único homem disponível era Fa Zhou. Porém, por ele estar em idade avançada e ter sequelas de ferimentos em antigas batalhas no exército chinês, a ida dele era praticamente uma sentença de morte.

No entanto, isso não conteve Fa Zhou de se apresentar frente aos oficiais e pegar com eles sua carta de convocação. Em desespero, a filha corre até o pai para tentar dissuadi-lo de lutar, mas Chi Fu, conselheiro do Imperador a repreende por se intrometer numa conversa entre homens. Não satisfeito, estende a repreensão a Fa Zhou, dizendo que ele não sabia educar sua filha.

Figura 28 - Mulan tenta impedir que Fa Zhou seja convocado para a guerra.



Fonte: Animation Screencaps⁶¹.

⁶¹ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/10#box-1/131/mulan-disneyscreencaps.com-1751.jpg>.

Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Nesse momento, Fa Zhou parece mais constrangido do que pelo fato de Mulan não ter sido bem sucedida com a casamenteira. Fa Zhou diz à filha que ela o tinha desonrado. Em seguida, a família se recolhe em casa.

Fa Zhou e Mulan voltam a discutir por causa da guerra e o pai diz à filha que sabe seu lugar e que ela deveria conhecer o dela. Apesar de ser um pai amoroso, Fa Zhou não deixava de estar ligado à hierarquia patriarcal retratada em boa parte dos contos de fadas.

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, discorre sobre a esperada submissão das mulheres à figura masculina, seja do pai, do marido ou dos filhos.

Ela se encontra sempre sob a tutela dos homens; a única questão consiste em saber se após o casamento ela fica sujeita à autoridade do pai ou do irmão mais velho — autoridade que se estenderá também aos filhos — ou se ela se submete, a partir de então, à autoridade do marido (BEAUVOIR, 1970, p. 92)

Mesmo contrariando a vontade de Fa Zhou ao ir à guerra no lugar dele, Mulan ainda se preocupa muito com a opinião dele acerca da conduta dela. Apesar de o Imperador oferecer um cargo a ela para trabalho junto a ele, Mulan declina do convite e volta para casa e se entender com a família, especialmente com Fa Zhou.

É uma representação diferente da de *Moana: um mar de aventuras*. Moana também desempenhou um ato heróico fora de casa, que também foi contra a vontade do pai, mas ela não parecia tão preocupada assim com a opinião dele.

Ao retornar para sua cidade e junto ao convívio de sua família, Mulan fica muito feliz de obter o perdão e reconhecimento de Fa Zhou, que diz a ela que só o fato de ser pai dela já se sente honrado. Mulan fica muito aliviada, pois a aprovação do pai contava muito para ela.

A matriz de sentido principal do enunciado é a defesa da família conjugal ancorada no princípio de que o pai é provedor; por isso, o trabalho das mulheres aparecia como competição, ele impedia a formação de novas famílias, uma vez que as mulheres não eram concebidas, nem definidas pela lei como provedoras. (MAIA, 2007, p. 154).

Figura 29 - Mulan se prostra diante de Fa Zhou no retorno para casa.



Fonte: Animation Screencaps⁶².

No sistema de relações familiares em que figuram as mulheres e o pai, a reação de alívio da personagem denota a dependência que é imposta às mulheres em relação às figuras masculinas em suas vidas. Podem ser o pai, um irmão, marido ou até o filho homem. O que se pretende incutir, no contexto da cena de Mulan e Fa Zhou, é o erro de as mulheres não dependerem de homens e, além disso, se sobressaírem a eles. Foi o que aconteceu com Mulan ao participar da guerra. Ela foi tão boa ou melhor do que os homens. E isso, na lógica do patriarcado, é inadmissível.

4.4. Análise de *Moana: um mar de aventuras* (2016)

4.4.1. Amor

O primeiro grande fator a se destacar neste tópico é que Moana não tem parceiro romântico, não há a figura do príncipe. Esse é um grande diferencial nos filmes dos estúdios Disney, embora não seja a primeira ocorrência de protagonista solteira. Elsa, em *Frozen*, também não tinha pretendentes. Porém, essa situação ainda é rara.

⁶² Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/mulan-1998/page/53#box-1/62/mulan-disneyscreencaps.com-9422.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

No entanto, mesmo não tendo a representação do amor conjugal, há outras representações de amor. O amor de família, o amor pelos amigos e o amor pelos auxiliares mágicos.

Apesar de Moana se sentir extremamente atraída pelo oceano, ela também possui grande ligação com sua família. Entretanto, como tradicionalmente acontece nos contos de fadas, o conflito que se instala no dilema de Moana entre ficar em Motunui e assumir a liderança de seu povo e ir embora e obedecer ao chamado do oceano, configura o que nos contos de fadas se assume como sendo os desafios de amadurecer e assumir responsabilidades de adulto. Mas isso, conforme explica Bettelheim, é feito de forma tácita nas histórias. A comunicação tende a ser indireta.

No conto de fadas, tudo é dito implicitamente e de forma simbólica: quais as tarefas apropriadas a determinada idade; como se pode lidar com os próprios sentimentos ambivalentes acerca dos pais, como se pode dominar esse turbilhão de emoções. Também adverte a criança sobre algumas armadilhas que pode esperar e talvez evitar, sempre prometendo um resultado favorável (BETTELHEIM, 2008, p.165)

Fazer essas representações são benéficas porque tranquilizam as crianças. É uma forma lúdica de elas ficarem sabendo que os conflitos vivenciados por elas são comuns, que muitos outros jovens passam pelas mesmas questões. Este é o postulado de Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Se para Branca de Neve o lugar de transição é a mata fechada a qual ela atravessa ao fugir do caçador, Bela também atravessa uma floresta a caminho do castelo de Fera e Mulan foge de casa na calada da noite, para Moana é a extensão do oceano - porque as águas também representam mudanças de amadurecimento (BETTELHEIM, 2008, p. 229). Tendo em vista também que Moana é a primeira protagonista negra do *corpus* em análise, também pode-se afirmar que o oceano também denota retorno às origens, à ancestralidade. Isso pelo fato de o oceano ter sido o percurso dos negros escravizados até as Américas.

Moana se afasta do convívio familiar não apenas para alcançar seu amadurecimento e realização pessoal. Ela também buscava um bem maior, o bem de todas as pessoas de Motunui, pessoas que estavam com seu futuro comprometido devido ao declínio do meio ambiente. A heroína queria se descobrir, mas também conseguiu meios de salvar a todos. Depois de realizar sua expedição, ela volta ao convívio harmônico de sua família.

Tendo vencido suas dificuldades edípicas, dominado suas angústias orais, sublimado os anseios que não podem ser satisfeitos realisticamente, e aprendido que as racionalizações do desejo devem ser substituídas pela ação inteligente, a criança está pronta para viver novamente feliz com os pais. Em vez de esperar que todas as coisas boas venham dos pais, a criança mais

velha precisa estar apta a dar alguma contribuição a seu próprio bem-estar emocional e ao de sua família” (BETTELHEIM, 2008, p.230)

Figura 30 - Moana ama Motunui, porém também deseja desbravar o oceano.



Fonte: Animation Screencaps⁶³.

Isso demonstra o forte sentimento de amor que une Moana à sua família, conterrâneos e terra natal. Ela tinha o desejo de salvar sua casa e todas essas pessoas. *“Moana tornou-se, no exato momento em que atravessou o primeiro limiar (o recife), uma aventureira e a heroína de seu povo, porque absteve-se de qualquer medo que sentia”* (MORAIS, 2018, p.143).

Além da relação familiar da heroína, também tem bastante importância a relação que ela tem com os auxiliares mágicos que surgem à medida que a aventura dela se configura. O oceano, por exemplo, logo no início da viagem da menina, a ajuda a chegar à ilha em que Maui estava exilado.

Ela não entendeu isso prontamente. Durante a noite, quando começa uma tempestade e seu barco vira, ela sugere que o oceano a ajude, no entanto, a tempestade piora e ela perde os sentidos. No dia seguinte, no momento em que ela desperta de seu desmaio, ela se percebe numa ilha desconhecida e vê seu barco praticamente destruído.

Moana se irrita com o oceano, mas logo percebe que, na verdade, o oceano a levou até Maui. Assim que ela percebe a presença do semideus, Moana se apresenta para ele como ela havia combinado com Tala em seu leito de morte. *“Eu sou Moana de Motunui. Vai embarcar no meu barco, cruzar o oceano e restituir o coração de Te Fiti”*.

⁶³ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/15#box-1/136/4k-moana-animationscreencaps.com-2656.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Maui não leva o discurso de Moana a sério, na verdade, ele demora para admitir que o oceano a havia escolhido como heroína daquela ação. Até quase o final do filme, o semideus e a menina acreditam que Maui iria restituir o coração da deusa.

Apesar de o oceano também ser o auxiliador de Moana, ela precisa da ajuda de Maui, porque somente o semideus conhece o caminho para a ilha de Te Fiti. No entanto, ele se encontra aprisionado em uma ilha, e Moana, mesmo guiando-se pelas estrelas, não consegue encontrar o local. Apenas com a ajuda sobrenatural das águas do oceano, e depois de sua embarcação ter sido virada no mar e Moana ter perdido a consciência, ela consegue atracar na ilha do semideus. Porém, Maui não é o protótipo de auxiliar com o qual estamos acostumados. Enquanto Moana tenta impor sua voz e, assim, obter a ajuda dele, o semideus mostra-se egoísta, no sentido de querer abandonar a ilha na qual foi aprisionado por anos, e, por conseguinte, inflexível em oferecer ajuda (MORAIS, 2018, p.143-144)

Maui, quem talvez é a figura masculina mais preeminente em cena, até por ser um semideus, mostra-se bastante autocentrado. Ele acreditou que Moana estava ali por idolatra-lo e chega a dar um autógrafo para ela. Por várias vezes, o oceano ajuda Moana a alcançar Maui quando ele tenta fugir dela. Mais uma vez a ajuda de um personagem mágico. O semideus, inclusive, diz duramente para Moana que ela não iria conseguir realizar a tarefa que foi dada a ela⁶⁴.

Em um dos diálogos entre heroína e semideus, Maui fala algo bastante interessante. Ele categoriza Moana como *princesa* simplesmente pelo fato de ela usar vestido e ter um animal de estimação, Hei Hei, um galo. Ela não aceita o rótulo de princesa para si (apesar de Maui insistir que sim, ela é). Até então, Maui se achava o herói. Apesar de o início entre os dois não ter sido fácil, eles se tornam amigos e, ao final daquela aventura, Moana se torna uma das tatuagens mágicas de Maui⁶⁵.

4.4.2. Beleza

Branca de Neve e Moana são extremamente diferentes fisicamente. Branca de Neve, como o nome supõe, tem a pele branca, cabelos lisos e pretos, enfim, uma aparência estética que está mais próxima dos padrões de beleza europeus impostos às pessoas historicamente, especialmente às mulheres.

A questão é que a estética de Branca de Neve sempre teve bastante visibilidade no cinema ocidental. Pouco ainda se vê, especialmente em animações da Disney, princesas que

⁶⁴ O descrédito de Maui pode representar, nesse contexto, a opressão do patriarcado vivida pelas mulheres.

⁶⁵ Toda vez que ele realiza algo grandioso, esse fato aparece na pele do semideus em forma de tatuagem. É uma forma interessante de contar a história do personagem, que não é o protagonista da trama.

não sejam parecidas com Branca de Neve ou que sejam loiras, ruivas, enfim, corpos diferentes dos traços negros.

Figura 31 - A beleza de Moana.



Fonte: Animation Screencaps⁶⁶.

Prova disso é que a Disney anunciou que Halle Bailey⁶⁷ será *A Pequena Sereia* na versão *live action* do filme. Isso gerou grande polêmica, pois muitas pessoas consideraram a escolha equivocada, tendo em vista que, para eles, a atriz deveria, obrigatoriamente, ser branca e ruiva, assim como a personagem da animação. Na verdade, esse é um evidente caso de racismo, em que não se admite protagonismo em grandes franquias para negros.

Moana, além de ser uma menina negra, de cabelos cacheados, muito diferente do padrão de protagonista Disney, não é princesa, ela é a própria heroína da história⁶⁸. Esses fatos são divisores de águas na trajetória do cinema, pois mostra que os negros podem ser colocados em papéis que não sejam secundários ou de menor destaque. Eles podem ser protagonistas e podem fazer personagens com histórias complexas.

O corpo feminino idealizado pode provocar não apenas problemas de saúde, mas também uma hierarquia social de beleza que coloca as mulheres numa verdadeira competição umas contra as outras. Essa hierarquia privilegia um corpo forte, branco e magro, e quem está longe desse 'ideal' perde a

⁶⁶ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/92#box-1/53/4k-moana-animationscreencaps.com-16433.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

⁶⁷ Halle Bailey é uma atriz e cantora nascida nos Estados Unidos. Ela foi escolhida para ser a sereia Ariel na nova versão do conto que está prevista para estrear em 2022. A escolha da atriz gerou polêmica em virtude de ela ser negra e as pessoas acharem que a atriz deveria ser branca e ruiva.

⁶⁸ Em paralelo com o filme de Branca de Neve, em Moana, não existe nenhum contexto de comparação ou rivalidade entre as mulheres do filme sobre a aparência delas. Esse, no entanto, é o motor dos conflitos da produção de 1937. A beleza criou, nesse contexto, uma inveja tão acentuada que a madrasta arquitetou a morte da própria enteada. Isso é muito pesado e é essa mensagem que se passa: as mulheres, em tese, estão sempre disputando sobre quem é a mais bonita.

autoestima. Historicamente o uso de cosméticos embranquecedores e alisadores de cabelos entre mulheres afro-americanas pode refletir a internacionalização da hierarquia racial (BONNICI, 2007, p. 49 *apud* MORAIS, 2018, p.151)

Seguramente, o advento de Moana ser a heroína de seu próprio filme e ser negra não resolve a questão do forte racismo que ainda é vigente na sociedade e nos meios de comunicação. Todavia, dar esse passo é muito importante porque abre a porta para essa importante discussão, faz com que o público reflita sobre os padrões que são impostos a ele mesmo e, sobretudo, faz com que os meios de comunicação, mais especificamente o cinema, problematizem a maneira como é feito seu trabalho. Só há ganhos em pluralidade de representações raciais e de gênero nas produções audiovisuais.

4.4.3. Mulher como mulher

O primeiro grande diferencial nas representações de gênero do filme *Moana: um mar de aventuras* é a personagem que ocupa o papel heróico. Conforme dito anteriormente, em *Branca de Neve e os Sete Anões*, o herói é o príncipe, que após longa ausência durante a trama, reaparece nos últimos momentos e beija a princesa, salvando-a do sono da morte e levando todo reconhecimento de herói.

Para Moana, as coisas não acontecem dessa maneira, pelo contrário. Se ela dependesse da aprovação das figuras masculinas ao seu redor, o pai dela e o semideus Maui, ela não teria esse protagonismo. O primeiro não permitia que ela saísse de Motunui e o segundo a caracterizava como uma singela princesa, uma mera mortal.

O maior sonho da vida de Branca de Neve, por exemplo, era viver ao lado do príncipe como sua esposa, ela não tinha outras ambições na vida. Casamento é o grande projeto de vida das princesas Disney clássicas. Moana, no entanto, tem outras escolhas a serem feitas: ou ela cumpre a vontade de Tui, seu pai, e se torna a líder de Motunui ou parte dali com o intuito de resgatar Maui e fazer com que ele restitua o coração de Te Fiti, salvando o meio ambiente e todos os seres vivos⁶⁹.

Figura 32 - Novamente Moana e Tui discutem por ela dar a ideia de atravessar o recife para pescar em outras águas.

⁶⁹ Até aquele momento, ela parecia não ter entendido muito bem a jornada que empreenderia. Moana acreditava que Maui devolveria o coração, pois ele o havia roubado e ele era semideus. A jovem demorou um pouco para construir a autoestima necessária, a identidade que ela não reconhecia.



Fonte: Animation Screencaps⁷⁰.

Por muitos anos, a heroína se sentiu atraída pelo oceano e foi estimulada pela avó, que sempre contava histórias sobre o coração de Te Fiti, que havia sido roubado. Todavia, por medo, Tui não permitia que a filha velejasse para muito longe da ilha, impossibilitando a jornada da moça. Mas a despeito dessas dificuldades, Moana não fugiu da responsabilidade dada por sua avó, sua mentora, de restituir o coração de Te Fiti.

De fato, Moana, apesar de ter o início de sua aventura retardada pelo seu pai, recebe instruções de sua avó, a anciã da tribo. Tala, considerada por muitos da tribo uma louca, tenta, de todas as formas, infringir a proibição de Tui e iniciar Moana na sua jornada. Após Moana fracassar e naufragar com uma pequena embarcação enquanto tentava atravessar o recife - e após a garota tentar aprender como ser uma chefe de tribo -, Tala indica o caminho para as antigas embarcações, usadas pelos ancestrais da tribo, escondidas em uma caverna” (MORAIS, 2018, p.142)

Guilherme de Moraes, no artigo *De princesa a heroína - a transformação da personagem feminina em herói no filme Moana: um mar de aventuras*, afirma, acertadamente, que a avó de Moana a encoraja a partir de Motunui escondida do pai, pois ele estava em desacordo com as intenções da filha. Porém, o autor não pontua que, na verdade, nenhuma das mulheres do filme parecem estar dispostas a seguir, em todas as ocasiões, as vontades dos homens ali representados.

Tala, em conversa com a neta no início do filme, diz com todas as letras que não tem que contar nada para o filho, pois ela é a mãe dele. Moana, fascinada pelo mar e com a possibilidade de salvar a ilha e seus habitantes, se rebela contra o pai e foge do domínio dele. Ela também resiste a Maui em todas as vezes que ele tenta desencorajá-la e quando ele a

⁷⁰ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/13#box-1/98/4k-moana-animationscreencaps.com-2258.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

abandona ao ser derrotado por Te Ka. A mãe de Moana ajuda a filha a fugir de casa. Te Fiti estava transfigurada em Te Ka e esta, por vezes, quase matou Maui. As figuras masculinas têm espaço, mas as mulheres têm opinião e tomam suas próprias decisões⁷¹.

É interessante notar que não existe, na história, punições para essas mulheres. Mesmo que Tala tenha morrido assim que Moana partiu (depois que ela fez com que a neta desobedecesse), para ela a morte foi descanso, alívio. Ela foi para outro plano e ficou feliz com a trajetória de Moana.

Na história do cinema, a partir dos momentos que a figura feminina passou a ser tirada do contexto dos melodramas e as mulheres foram mostradas, muitas vezes, como subversivas, várias foram as cenas em que personagens femininas foram submetidas a violências.

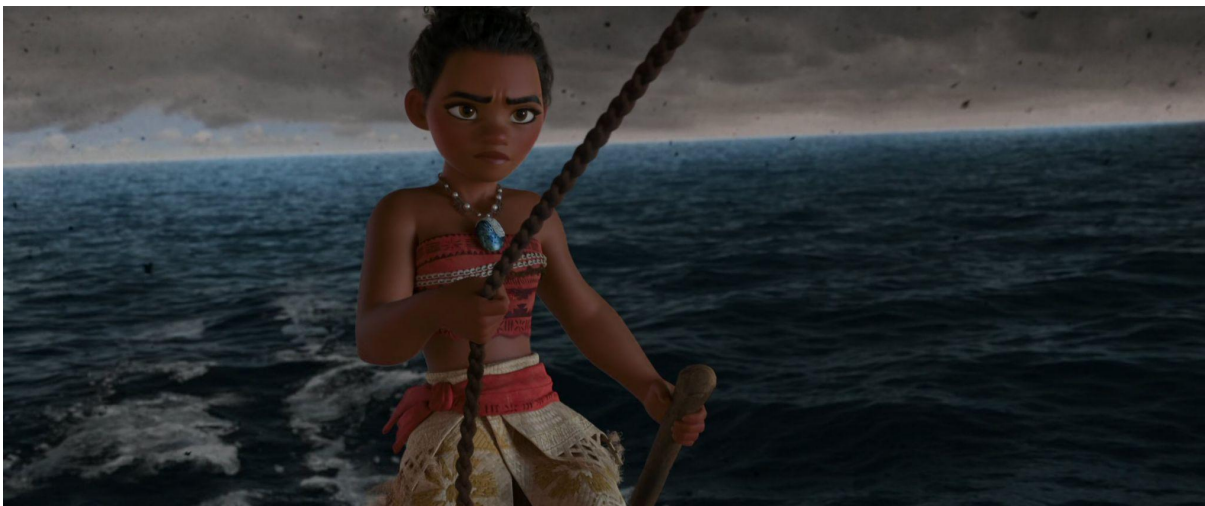
Ann Kaplan, em *A mulher e o cinema*, dá o exemplo da representação do desejo sexual feminino. Depois de esse desejo ser mostrado em cenas de filmes, a partir dos anos 70, aumentaram as cenas de estupro nas produções cinematográficas, configurando reação da cultura patriarcal vigente. Depreende-se disso, que o cinema, como produto de comunicação, propaga as representações de gênero da sociedade em que se insere.

A maior hostilidade patriarcal é agora expressa na ideia de que todas as mulheres anseiam o tempo todo por sexo. Nessa ideia a repulsa (do homem) nasce de ele ser forçado a reconhecer a vagina, e com isso a diferença sexual. A reação masculina é querer “dá-lo a ela”, o mais dolorosamente possível e de preferência à força, primeiro para puni-la por tal (suposto) desejo, segundo para asseverar o controle sobre a sexualidade dela e finalmente para provar a “masculinidade” pela habilidade de dominar com o fato (KAPLAN, 1995, p. 23).

Além do desafio de aceitar a tarefa dada pelo oceano, a personagem também teve de admitir para ela mesma que ela era a heroína, a escolhida que devolveria o coração de Te Fiti e salvaria ela mesma e a todos. Esse papel não seria de Maui, nem de Tui e muito menos do oceano, era de Moana.

Figura 33 - Após tomar para si a missão de devolver o coração de Te Fiti, Moana regressar para enfrentar Te Ka.

⁷¹ Mesmo que essas opiniões e decisões não sejam as mesmas dos homens ao redor.



Fonte: Animation Screencaps⁷².

No entanto, a princípio, ela teve dificuldade em aceitar esse papel. Não só porque o pai não queria, mas porque ela mesma tinha medo, não se sentia capaz. Moana precisou atravessar o oceano com Maui, entrar em várias crises, discutir com ele algumas vezes para se empoderar de forma satisfatória e, assim, completar a sua jornada. Ela amadureceu muito nesse processo, o que é desejável que aconteça com todas as pessoas.

Ser enviado ao encontro do mundo lá fora significa o fim da lactância. A criança deve então dar início ao longo e difícil processo de se transformar num adulto. O primeiro passo nessa estrada é abandonar a confiança em soluções orais para todos os problemas da vida. A dependência oral deve ser substituída por aquilo que a criança pode fazer por si mesma, por iniciativa própria (BETTELHEIM, 2008, p.260-261)

Conforme preconiza Bettelheim, se lançar ao mundo representa o fim da lactância, nos contos de fada. O fim de uma fase e o começo de outra. No entanto, não é simplesmente completar a maioridade etária, mas sim se tornar independente. Immanuel Kant, em *O que é o esclarecimento* (1985) também provoca o leitor nesse sentido. O filósofo postula que se deve sair da “menoridade” (de novo, não necessariamente de idade), mas crescer em conhecimento.

Os dilemas enfrentados pela heroína, ao longo do filme, também são importantes para a identificação com a personagem. À medida que ela cresce, alcança o amadurecimento desejado e cumpre a tarefa que foi dada a ela, é bem mais fácil que o espectador se identifique com ela, uma vez que Moana não começa dominando a situação.

A mais nova personagem da empresa norte-americana vem para mostrar que todas as mulheres, independentemente de raça, etnia, cor, jeito do cabelo, peso, sexualidade, etc., podem ser princesas e/ou heroínas” (MORAIS, 2018, p. 151)

⁷² Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/80#box-1/94/4k-moana-animationscreencaps.com-14314.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Ao se identificarem com Moana, muitas mulheres podem perceber que também podem tomar a frente de suas vidas e estabelecerem suas próprias vontades e decisões. Serem as heroínas de suas histórias. É uma identificação que só traz ganhos.

4.4.4. Relação da protagonista com as outras mulheres

Diferentemente dos filmes de *Branca de Neve*, *A Bela e a Fera* e *Mulan*, há várias personagens femininas na história de Moana, além, claro, da própria heroína. Existem a avó Tala, Sina, a mãe de Moana, Te Fiti, a deusa cujo coração foi roubado e Te Ka, a forma desfigurada de Te Fiti.

Tradicionalmente, nos contos de fada e, por consequência, em muitos dos filmes dos estúdios Disney, a relação entre as mulheres é difícil. Há exceções, claro. Mães amorosas (que geralmente morrem cedo), fadas madrinhas (que são a representação dessas mães), enfim, nem sempre há competição, mas ela é marcante em várias histórias.

Em *Moana: um mar de aventuras*, desde o início, a relação entre Tala, Sina e Moana é boa. Tala e Sina, sogra e nora, convivem em harmonia e criam Moana nesse ambiente. A heroína se dá bem com a mãe. Só o fato de ela ter uma mãe e uma avó vivas já mostra um grande diferencial do filme.

Em relação a Tala, a avó, fato marcante da relação com a neta é ela ser a mentora da menina. Moana, possivelmente, tem cerca 15, 16 anos e já sabe que em seu futuro existem grandes possibilidades e responsabilidades. Isso, em boa parte, é graças a Tala.

Figura 34 - Moana encontra o espírito de Tala, que a encoraja a seguir com a missão depois da partida de Maui.



Fonte: Animation Screencaps⁷³.

O pai de Moana, quando descobre que ela sabe onde estavam escondidas as embarcações dos ancestrais de Motunui, vai até o esconderijo com a intenção de destruir todas as embarcações. Contudo, no momento em que pai e filha discutem sobre ir adiante e passar do recife, Tala passa mal e falece.

Antes de morrer, no entanto, avó e neta tem um último diálogo. Tala incentiva a neta a ir escondida do pai encontrar Maui e devolver o coração de Te Fiti. A menina resiste por medo e por querer ficar perto da avó nos últimos momentos, mas acaba por obedecer a matriarca da ilha.

Tala ensina a menina a dizer a seguinte frase quando encontrar Maui: *“Eu sou Moana de Motunui. Vai embarcar no meu barco, cruzar o oceano e restituir o coração de Te Fiti”*. A mãe de Moana ajuda a filha a recolher alguns mantimentos para a viagem. Elas se despedem e Moana vai embora.

Existe um paralelo interessante entre os dois filmes. No filme de Branca de Neve, após enganar a rainha sobre ter matado a princesa, o caçador levou o coração de um bicho da floresta a fim de que a rainha acreditasse que a menina estava morta. Como dito anteriormente, a rainha pretendia incorporar características da enteada, pois, em várias versões do conto, a madrasta devora os supostos restos mortais de Branca de Neve.

Em *Moana: um mar de aventuras*, também existe um enredo envolvendo um coração que foi tirado de sua dona, Te Fiti. Maui, com a intenção de dar o coração da deusa para a humanidade, retirou o coração dela. Esse fato foi tão marcante que foi lançada uma maldição e o meio ambiente passou a perecer. Com isso, Te Fiti se transformou no monstro Te Ka, irreconhecível perante os olhos de todos.

A narrativa de Branca de Neve ressalta, mais uma vez, a figura masculina como sendo a heróica. A rainha só não se serviu do coração da princesa porque o caçador (figura masculina que representa o pai) poupou a vida de Branca de Neve. Ele, ao menos por enquanto, a salva da perversidade da mais velha. Mais uma vez, o homem salva a mulher de situação de perigo. Interessante ressaltar que foi uma situação de perigo gerada por outra mulher.

Todavia, no segundo filme, o coração de Te Fiti é arrancado por um homem, um semideus, Maui. Ele cria, a partir da ação irresponsável dele, um problema enorme para toda a

⁷³ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/78#box-1/129/4k-moana-animationscreencaps.com-13989.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

humanidade. Ele queria transferir para terceiros todo poder e características que aquele coração poderia proporcionar, ou seja, o poder de criação. De Te Fiti, ela passa ser Te Ka.

No entanto, com a intervenção de Moana, o coração foi restituído para seu lugar de origem, ação que salvou a todos de destruição certa. Moana é a heroína, ela salva os outros e a si mesma do problema que um homem causou⁷⁴. Mesmo Maui tendo afirmado por várias vezes que ele era o herói, não era, no entanto.

Figura 35 - Moana e Te Fiti se conhecem.



Fonte: Animation Screencaps⁷⁵.

Quando finalmente terminaram o trajeto através do oceano, quando chegam ao local onde Te Fiti deveria estar e encontram Te Ka, Moana entrega o coração da deusa nas mãos de Maui, a fim de que ele fizesse a devolução. Ela ainda não havia entendido que essa tarefa também era dela. Para Moraes, Maui é um auxiliar mágico da heroína (MORAIS, 2018, p. 146).

O problema é que o primeiro embate com Te Ka⁷⁶ não dá certo, ela prevalece sobre Maui e expulsa os dois de perto dela. Maui se aborrece com Moana, pois o anzol que dava a ele a possibilidade de mudar de forma é severamente danificado pelo monstro de lava. Ele abandona Moana antes de terminar a missão dada pelo oceano.

⁷⁴ A devolução do coração de Te Fiti é uma cena extremamente marcante no filme. Moana canta *Teu nome eu sei*, ressaltando que mesmo tendo passado por situação de trauma e tendo o coração roubado, a identidade de alguém não pode ser roubada. “O teu coração foi roubado mas isso é passado. Sua missão é encontrar, enfim, seu lugar” (trecho de *Teu nome eu sei*).

⁷⁵ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/88#box-1/57/4k-moana-animationscreencaps.com-15717.jpg>. Acesso em: 07 de novembro de 2021.

⁷⁶ Interessante notar que aqui a antagonista tem nome, Te Ka. Em *Branca de Neve*, como dito anteriormente, a vilã, a madrasta, não tem identidade. Ela é a madrasta, a rainha, a bruxa. Mas ela não tem nome.

Tomada por grande insegurança, a heroína chega a desistir de tudo, pedindo ao oceano que escolha outra pessoa. Nesse momento, Tala aparece e reafirma a Moana sua importância em toda aquela situação. Ressalta-se que nos filmes retratados anteriormente, a figura da mulher mais velha, idosa, muitas vezes é uma ameaça. Em *Moana*, a avó é o porto seguro, figura empoderadora na vida da neta.

Você foi sempre um orgulho. Tão forte e especial. Que ama o mar e seu povo. De um jeito tão natural. O mundo parece injusto. E a história vai te marcar. Mas essas marcas revelam. Teu lugar. Encontros vão te moldando. Aos poucos te transformando. E nada no mundo cala. A voz que vem num encanto. E te pergunta baixinho. "Moana, quem é você?". Moana tente, você vai se encontrar (trecho de Canção Ancestral)⁷⁷

Este é um trecho de *Canção Ancestral*, um dueto cantado por Moana e o espírito de sua avó depois da partida de Maui. Depois que elas cantam essa música, a heroína se fortalece e entende que ela é a pessoa que deve devolver o coração e não Maui. Ele seria um ajudante, mas não o encarregado da missão principal. Ela muda a frase de afirmação: “*Eu sou Moana de Motunui. Vou embarcar no meu barco, vou cruzar o oceano e restaurar o coração de Te Fiti*”.

4.4.5. Relação da protagonista com o pai

Moana e Tui, seu pai, tinham uma relação de harmonia, a não ser que Moana falasse sobre velejar para além do recife em busca de mais peixes, pois por causa da deterioração do meio ambiente, os peixes e cocos estavam escassos em Motunui.

Essa deterioração aconteceu porque Maui, o semideus, havia capturado o coração da deusa Te Fiti e os ecossistemas passaram a morrer.

Tui sonhava que Moana fosse sua sucessora na liderança da comunidade deles em Motunui. Na música *Seu Lugar*⁷⁸, ele canta para ela: “*Te quero aqui. Moana, é o seu destino. Ser chefe e governar. É o seu lugar*”.

Ele tinha verdadeira aversão à possibilidade de Moana não cumprir esse destino. Especialmente se ela optasse por desbravar o oceano, assim como faziam os ancestrais da família. O motivo dessa aversão era um acidente que Tui sofreu com um amigo em alto mar. Esse amigo não sobreviveu ao naufrágio da embarcação e morreu. Isso gerou a resistência de Tui a Moana querer se aventurar na água.

⁷⁷ Canção Ancestral. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/moana-trilha-sonora/cancao-ancestral/>. Acesso em 07 de julho de 2019.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ow-90TdYt8M>. Acesso em: 04 de novembro de 2021.

Conforme adiantado na seção *Relação de Mulan com o pai*, o desejo de Moana de restituir o coração de Te Fiti superou a preocupação que ela poderia sentir ao contrariar a vontade do pai. Fugindo de casa, assim como fez Mulan, a heroína viaja pelo oceano a fim de buscar Maui, fazer com que ele devolvesse o coração.

Moana amava Tui. Ela tinha apreço pelo pai e o respeitava. Em momentos do filme ela se vê indecisa sobre cumprir sua obrigação na comunidade ou viajar pelo oceano. Ela canta isso na música *Saber quem sou*⁷⁹. Nela, há o trecho: “*o horizonte me pede pra ir tão longe, será que eu vou? Ninguém tentou*”. Porém, ela entendeu, com a ajuda de Tala, a avó, a necessidade de cumprir sua missão mesmo contra a vontade dele.

Nota-se que o enredo empoderou a personagem feminina para alcançar o objetivo de colocar homens e mulheres em equilíbrio. Esse caminho é justificado devido à história das mulheres e das suas representações nas mídias. Por muitos anos, ficaram à sombra dos homens, e no cinema clássico foram figuradas a partir do olhar do homem patriarca. Assim, o filme colocou homens exercendo atitudes erradas, como o pai patriarca e opressor e o semideus preconceituoso, para, então, expor um caminho diferente que, ao mesmo tempo em que minimiza essas atitudes, apresenta um novo pensamento. (ROSA, 2018, p. 9)

Por muito tempo, Tui se irritava quando o assunto era abordado. Na noite da fuga de Moana e do falecimento de Tala, ele tenta ir até o local onde as embarcações dos antepassados estavam guardadas para destruí-las. Ele só é impedido porque Tala passa mal e tanto ele quanto Moana correm para vê-la.

Em seu leito de morte, Tala incentiva Moana novamente a ir na missão de devolver o coração de Te Fiti. O artefato mágico estava em poder da matriarca. Ela entrega o coração para Moana e, após se despedirem, a menina parte de Motunui.

A avó, diferente do pai, em todo momento incentiva Moana a ir além das expectativas criadas pelo pai e a maior parte das pessoas de Motunui. Após Moana conseguir devolver o coração, ela volta para casa e, de forma bastante natural, após correr ao encontro do pai e da mãe, ela diz que precisou “*ir um tantinho de nada além dos recifes*”.

Figura 36 - A volta de Moana para a família e Motunui.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mUVUmG9vOFw>. Acesso em: 05 de novembro de 2021.



Fonte: Animation Screencaps⁸⁰.

Em nenhum momento ela se desculpa ou parece constrangida por ter desobedecido o pai. Ela sabe que era necessário e que as vontades do pai e até mesmo uma possível insegurança dela, não eram maiores que a necessidade de restituir o coração da deusa e restabelecer o equilíbrio do meio ambiente.

Por fim, a representação da relação de Moana com Tui mostra uma ruptura da submissão das mulheres às figuras masculinas tradicionalmente representadas no cinema. Moana não demonstrou dependência da opinião ou incentivo de Tui para fazer o que ela achava ser o certo. A ruptura acontece aí. Conforme explicado por Cláudia Maia, o trabalho das mulheres representava competição com o trabalho dos homens no sentido de que apenas eles poderiam ser os provedores da família (MAIA, 2007, p. 154)

A partir do momento que Moana se propõe a desobedecê-lo, ela não apenas é bem sucedida em sua empreitada, mas também se mostrou mais corajosa e mais eficiente do que Tui. E essa representação não é demonstrada de forma negativa na produção.

⁸⁰ Disponível em:

<https://animationscreencaps.com/4k-moana-2016/page/90#box-1/86/4k-moana-animationscreencaps.com-16106.jpg>. Acesso em 07 de novembro de 2021.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta monografia, nos dispusemos a investigar como os filmes podem reforçar ou mudar estereótipos de gênero, especialmente sobre mulheres. Decidiu-se que essa pesquisa seria feita por meio do estudo de quatro animações dos estúdios Disney: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela e a Fera* (1991), *Mulan* (1998) e *Moana: um mar de aventuras* (2016).

Para tanto, optamos por trabalhar com duas metodologias. A análise de conteúdo, de Laurence Bardin, e a análise de filmes, de Manuela Penafria. Sob a luz da análise de conteúdo, selecionamos as categorias de análise: amor, beleza, a mulher como mulher, a relação das protagonistas com as mulheres em tela e a relação das protagonistas com os respectivos pais. Passada essa etapa, analisamos as informações coletadas buscando seus significados, como ensina Penafria.

Tendo em vista que o conceito de identidade não é consensual entre os pesquisadores, nosso embasamento teórico para falar de identidade e sobre identidade de gênero advém dos estudos de Stuart Hall e Judith Butler.

Hall disserta que a identidade é uma característica que passa por transformações. Segundo o autor, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p.13). As mudanças de identidade se relacionam também com a identidade de gênero.

Ao refutar a ideia de gênero inteligível, a filósofa Judith Butler argumenta que gênero é uma performance que todas as pessoas desempenham. O ser humano, ao nascer, a depender de sua anatomia, é ensinado a agir “como homem” ou “como mulher”. Esse fato é o que a autora chama de gênero inteligível: o sexo, gênero e desejo consonantes com o binarismo e a heteronormatividade. Nesse contexto, todas são heterossexuais e cisgêneros.

Isso posto, Hall e Butler se alinham na ideia de que gênero é um fator exposto à mudanças. Podem ser culturais, sociais e até de recorte do momento histórico. Não há que se falar em identidade (e também identidade de gênero imutável).

Levando em consideração os postulados de Teresa de Lauretis e os comentários de Liliane Machado sobre os conceitos apresentados pela autora, entendemos os filmes como tecnologias de gênero, ou seja, ferramentas que auxiliam na representação e popularização de estereótipos de gênero. Isso inclui os filmes do nosso *corpus* de pesquisa. Porém, salienta-se também o fato de as mudanças sociais representadas nos filmes serem resultado da evolução

das Tecnologias da Informação e Comunicação, em vista de os filmes influenciarem a sociedade e vice-versa (GANDARA; LISITA; ROCHA, 2020, p. 2020).

Com esses conceitos em mente, conclui-se que os filmes auxiliam na divulgação de estereótipos de gênero e isso interfere na formação da identidade de gênero por intermédio da representação desses estereótipos. O enredo das animações analisadas representam situações em que esses padrões de comportamento surgem.

Em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), com a ajuda das categorias de análise, foi possível constatar que naqueles idos, as mulheres eram representadas de forma bastante estereotipada porque os filmes dão a possibilidade de se fazer um recorte histórico da sociedade no momento que foram lançados.

Assim, quando vemos Branca de Neve cuidando da casa dos anões com tanto cuidado, se propondo a lavar, passar e cozinhar, se deve ao fato de ser um comportamento esperado das mulheres na primeira metade do século XX. Conforme foi indicado na análise do filme, o movimento feminista estava no início de seus trabalhos e muitas representações da época não viam como legítimas outras formas de representar as mulheres.

Não defendemos que deve-se, necessariamente, ter Branca de Neve como referencial de comportamento para as mulheres de hoje, mas pode-se assumir que o filme é um registro histórico de uma sociedade marcada pela desigualdade de direitos entre gêneros.

Em *A Bela e a Fera* (1991), filme com um grande espaço temporal de diferença, existem avanços no que tange à representação feminina na tela. Bela é uma moça que, ao menos no primeiro momento, não coloca o casamento como a maior meta de sua vida, tem prazer em leitura e se mostra questionadora e corajosa.

No entanto, o filme também mostra alguns reflexos das representações estereotipadas. Por exemplo, a relação que ela tem com o pai pauta muitas das decisões que ela toma, sempre o colocando como prioridade. A vida de Bela é muito afetada pela figura masculina, tanto em relação a Maurice quanto de Fera. O fato de ela desejar ter uma vida diferente da que vive, mas no final fica implícito que ela se casa com o príncipe e não há nenhum indício que ela realiza outras coisas além de ser esposa.

Mulan (1998) é muito parecida com a narrativa de Bela. Ela também também é corajosa, ama o pai, é apegada à família. Mas com ela, as princesas da Disney passaram a poder ser consideradas princesas por terem realizado um ato heróico.

Mulan se dispõe a lutar em uma guerra em nome da segurança de seu pai. Porém, ela demonstra muita preocupação com o que as pessoas pensam e, principalmente, o que o pai pensa. Prova disso, é o grande constrangimento que ela demonstra quando volta da guerra e se

prostra aos pés do pai com os artefatos presenteados pelo Imperador e que dão honra à família Fa. Mostrou-se uma protagonista diferente, porém muito sujeita à legitimação masculina.

Chegando à *Moana: um mar de aventuras* (2016), pode-se concluir que de todas as princesas retratadas neste trabalho, ela é a mais diferente. Em nenhum momento da narrativa, se fala em amor conjugal para a protagonista. Ela não demonstra nenhum interesse nessa área, por enquanto.

As prioridades dela são a família, sua terra natal, o meio ambiente em crise e a devolução do coração de Te Fiti a fim de reaver o equilíbrio ambiental. Ela é uma heroína, não princesa. No que tange às relações de gênero representadas na produção, nenhuma das mulheres parece estar disposta a obedecer cegamente os homens. A opinião deles é levada em consideração em alguns momentos, mas isso não acontece a todo custo.

Depreende-se desse contexto que, atualmente, as mulheres têm mais autonomia para viverem a vida conforme os próprios planos e opiniões. Isso aconteceu devido à luta das próprias mulheres para que esse espaço fosse conquistado. A representação de Moana se alinha à nova realidade das mulheres que condiz com mais liberdade.

E, falando em Moana, também destaca-se a importância de enxergar o feminismo como movimento plural, pois as mulheres são plurais. As mulheres negras, transexuais, indígenas, todas as possibilidades de se viver como mulher devem ser valorizadas e enxergadas a fim de alcançarem seus direitos e visibilidade. O fato de a Disney trazer mais protagonistas negras traduz também a luta do feminismo negro por representatividade.

Concluiu-se, portanto, que a identidade de gênero é passível de mudança. Essa mudança acompanha as mudanças sociais que acontecem na sociedade. Com as mudanças na sociedade, as representações nos filmes também mudam. Estudar filmes, animações, de momentos históricos diferentes faz com que tenhamos registros de como as pessoas viviam (ou esperava-se que vivessem) suas identidades de gênero.

REFERÊNCIAS

A Bela Adormecida. Direção: Clyde Geronimi, Eric Larson, Wolfgang Reitherman e Les Clark. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1959.

A Bela e a Fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1991.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas.** Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALVES, BRUNA. O que é síndrome de Estocolmo, debatida em sequestro de Patrícia Abravanel. **UOL**, 1 set. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/09/01/o-que-e-sindrome-do-estocolmo-citada-apos-sequestro-de-patricia-abravanel.htm>. Acesso em: 03 de novembro de 2021.

BARACAT, J. **Plotino, Enéadas I, II e III – Porfírio, Vida de Plotino: introdução, tradução e notas.** José Carlos Barcat Júnior. Campinas, 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** São Paulo: Edições 70, 2011.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo.** São Paulo: Difusão Européia, 1967.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** Tradução de Arlene Caetano. 22ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

Branca de Neve e os Sete Anões. Direção: David Hand. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1937.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. 21ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** Editora Contexto, 2011.

Cinderela. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1950.

Cinderela. Direção: Kay Cannon. Estados Unidos da América: Amazon Prime Video, 2021.

CORSO, Diana Lichtenstein. CORSO, Mário. **Fadas no divã.** 1ª edição. São Paulo: Artmed Editora, 2006.

FERREIRA, Verônica Caroline de Matos; GONÇALVES, Josiane Peres. Mudanças nas representações femininas filmicas do estúdio Walt Disney do século XX: a princesa clássica Branca de Neve (1937) e a revolucionária Mulan (1998). **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, v. 11, n. 38, p. 5-19. jan./jun. 2018.

Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/7531>

_____. Princesas Disney e cinema: Representações do gênero feminino. **Comunicações**, v. 26, n. 2, p. 99-121. maio./ago. 2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/comunicacoes/article/view/4120/2353>

GANDARA, Lemuel da Cruz; LISITA, Ana Carolina Rocha; DA ROCHA, Aline Maria dos Santos Rodrigues. Reflexos de Mulan no universo Disney Princesa: estereótipos, transgressões e o Teste de Bechdel. **Revista Temática**, João Pessoa, v. 16, n. 10. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/55804/31741>

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: a representação da mulher no cinema**. Disponível: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

HUECK, Karin. **O lado sombrio dos contos de fadas: As origens sangrentas das histórias infantis**. 1ª edição. São Paulo: Editora Abril, 2016.

JUNGES, Fábio César; DA SILVA, Jeferson Flores Portela; PESSOA, Tatiane de Fátima da Silva. **A questão da identidade pessoal e da continuidade psicológica pela filosofia da mente: um contraponto ao problema hermenêutico ricoeuriano de identidade pessoal**. Controvérsia, São Leopoldo, v. 14, n. 3, p. 48-59, set.-dez. 2018.

Disponível em:

<http://revistas.unisinus.br/index.php/controversia/article/viewFile/17182/60746597>.

KANT, Immanuel. **Textos seletos**. Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. Disponível em:

<https://ppgfil.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Processo%20Seletivo/2019.2/KANT,%20Immanuel.%20Que%20%C3%A9%20Esclarecimento.pdf>.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema - Os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1995.

KHOURY, Andrew. **Devemos julgar as pessoas por seus defeitos morais passados?** Tradução de Camilo Rocha. Disponível em:

<https://www.nexojornal.com.br/externo/2019/02/09/Devemos-julgar-as-pessoas-por-seus-defeitos-morais-passados>.

LEITE, Rosana Franzen. A perspectiva da análise de conteúdo na pesquisa qualitativa. **Revista Pesquisa Qualitativa**, v. 5, n.9, p.539-551, dez. 2017. Disponível em: <https://editora.sepq.org.br/rpq/article/view/129/98>

LISITA, Ana Carolina Rocha. **Quando crescer quero ser princesa: um estudo de representações filmicas de gênero feminino sob a perspectiva da educação da cultura**

visual. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, UnB, 2018.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano.** São Paulo: Abril, 1973. (Coleção os Pensadores)

MACHADO, Liliane Maria Macedo. **E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero.** 2006. 244 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, UnB, 2006.

MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi; VENTURIN, Ana Beatriz; LONGHITANO, Bianca; LEITE, Márcia Gabriela Ribeiro; GRAVALOS, Nathalia Macedo. Padrões de beleza, feminilidade e conjugalidade em princesas da Disney: uma análise de contingências. **Revista Diversidade e Educação**, v. 8, n. Especial, p. 123-142. 2020.

Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/9812/7255>

MAIA, Cláudia de Jesus . **A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral - Minas Gerais 1890 - 1948.** 2007. 319 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, UnB, 2007.

Malévola. Direção: Robert Stromberg. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 2014.

MATHEUS, L. **Memória e identidade segundo Candau.** Revista Galáxia, São Paulo, n.22, p.302-306. Dezembro, 2011. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6737/6073>

MELO, Nathalia Barros de. Título: **A Mulher da Hollywood Clássica e da Nova Hollywood.** 2016. Monografia. Comunicação Social - Jornalismo – Universidade Católica de Brasília, 2016. Disponível em:

<https://repositorio.ucb.br/jspui/bitstream/123456789/8091/1/NathaliaBarrosDeMeloTCCGRA DUACAO2016.pdf>

Moana: um mar de aventuras. Direção: John Musker, Ron Clements e outros. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 2016.

MORAIS, G. A. L. F. **De princesa a heroína - a transformação da personagem feminina em herói no filme Moana: um mar de aventuras.** Olho d'água, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 139-154, 2018. ISSN 2177-3807.

MOURA, Anira Carolina Meneses de Carvalho. Título: **Representações femininas em Branca de Neve e os Sete Anões e Valente.** 2013. Comunicação Social - Universidade Católica de Brasília, 2013.

Mulan. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, 1998.

NAVARRO-SWAIN, Tania. “A Invenção do Corpo Feminino ou A Hora e a Vez do Nomadismo Identitário?” in **Feminismos: Teorias e Perspectivas.** Org: NAVARRO-SWAIN,

Tania. Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Brasília, Editora da UnB, 2000, Vol. 8, números ½.

OLIVEIRA, Brenda Mensch De. **Empoderamento de uma princesa: uma abordagem de gênero do filme Mulan**. Anais IV CONEDU - Congresso Nacional de Educação, Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em:

<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/36712>

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, Portugal: Abril de 2009. Disponível em:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro: para além de um discurso identitário. **Revista Cult**, 9 jun. 2017. Disponível em:

<https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-negro-para-alem-de-um-discurso-identitario/>.

Acesso em: 02 de novembro de 2021.

ROSENZWEIG, Patrícia Quitero; LISITA, Ana Carolina Rocha; BERARDO, Rosa Maria. Princesas na timeline: a representação de gênero das princesas Disney na internet. **Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. p. 299 - 286, 2018.

Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LC_PATRICIA_QUITERO_IISIPACV2018.pdf

RUIZ, Juliana Machado; De Tilio, Rafael. Uma nova mulher (?): gênero feminino na filmografia contemporânea da Disney. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 163-182, jan./jun. 2018. Disponível em:

https://www.proquest.com/openview/cf1263ad7d0b78412ccef85dc0286f66/1?pq-origsite=gsc_holar&cbl=4708196

TREBIEN, Heitor Augusto Colli. **Adaptações de *A Bela e a Fera*: Diálogos Intertextuais e Intermediáticos**. 2021. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2021.

VIANA, Cristina Amaro. **Identidade pessoal e continuidade psicológica**. Kinesis, v. 2. n. 3, p. 266-283, abr. de 2010. Disponível em:

http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/19_CristinaAmaroViana.pdf.

ZIMMERMANN, Tânia; MACHADO, Aline Alves. Construção de princesas em filmes de animação da Disney. **Revista Diversidade e Educação**, v. 9, n. 1, p. 662-688, jan./jun. 2021.

Disponível em: <https://www.seer.furg.br/divedu/article/view/12273/8934>