

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HAB. EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

LAÍS SPERANDEI DE OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES DE PRINCESAS NOS FILMES DA DISNEY: UMA ANÁLISE
DAS TRANSFORMAÇÕES NOS PADRÕES DE GÊNERO

São Leopoldo

2021

LAÍS SPERANDEI DE OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÕES DE PRINCESAS NOS FILMES DA DISNEY: UMA ANÁLISE
DAS TRANSFORMAÇÕES NOS PADRÕES DE GÊNERO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel no curso
de Publicidade e Propaganda da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos –
UNISINOS.

Orientador(a): Prof.^a Dra. Leticia Gomes da Rosa

São Leopoldo

2021

Para Léo Sperandei (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Nós somos moldados pelas pessoas que nos cercam. Assim, agradeço, primeiramente, à minha família. Sem vocês, eu não seria quem eu sou hoje. Obrigada por aguentarem as conversas altas demais ou os surtos de raiva e choro sem motivo aparente, e por continuarem a me incentivar a ser o melhor que eu posso ser. E mãe, muito obrigada – pela inspiração que tu me dá, pelo colo e pelos braços sempre abertos. Foi o que me firmou e me fez seguir em frente, muitas vezes. Eu amo vocês, demais.

Agradeço aos meus amigos, os de perto e os de longe, mas que sempre se mantiveram presentes. Ju, obrigada por me ajudar a ser uma pessoa mais consciente diariamente (e à Amy, por nos ajudar a ser mais tolerantes). Mel, Pri, Mari, Luiza, Julia, Arthemis e Kalli, obrigada por fazerem dessa jornada acadêmica uma experiência inesquecível e por transformarem alguns momentos não tão bons em toleráveis. Aos X-quizos, obrigada pela realidade fantástica que criamos, com a nossa magia do Caos. Aos Skoobers – que saudade! –, obrigada por serem uma família carinhosa e estarem sempre presentes, mesmo distantes. Finalmente, ao Marcelino, obrigada por ter me ajudado a desenvolver mais o meu senso de responsabilidade, a praticar a paciência, a desenvolver uma maior tolerância à dor e a me livrar um pouco mais dos padrões estéticos da nossa sociedade – hoje, os arranhões nos braços e os pelos nas roupas já não são tão importantes.

Por fim, agradeço à UNISINOS e às políticas públicas de educação, que me proporcionaram a oportunidade de cursar um curso em uma área que eu adoro, e me possibilitaram (e ainda possibilitarão) conhecer pessoas e lugares maravilhosos.

RESUMO

A presente pesquisa tem com objetivo analisar os padrões de gênero nas representações das protagonistas femininas de produtos audiovisuais da franquia Disney Princesa, buscando observar como essas representações de filmes de contos de fadas transformam padrões de gênero. Para tanto, selecionamos os filmes da franquia com maior espaço de tempo entre eles: Branca de Neve e os Sete Anões (1937) e Raya e o Último Dragão (2021). A partir disso, procuramos compreender os conceitos de gênero e feminilidades e mapear padrões de gênero encontrados nas narrativas dos filmes selecionados, para, então, comparar como essas feminilidades se apresentam nas protagonistas. Como base teórica, utilizamos a teoria das estruturas do imaginário de Gilbert Durand (2002) e os conceitos de feminilidade e ideal de beleza propostos por autoras complementares. Utilizamos como metodologia a pesquisa exploratória e documental, seguida por uma análise de conteúdo inspirada em Bardin (2011) e interpretada por meio da sociologia compreensiva de Weber (2002). Podemos entender, com os resultados dessa pesquisa, que as narrativas de contos de fadas vêm se atualizando para manter o interesse do consumidor, que demanda cada vez mais representatividade. Apesar dos objetivos financeiros das grandes empresas, não se pode ignorar o impacto que essas ações representam para o futuro do feminino na sociedade, visto que essas novas e diversas representações auxiliam a desvincular estereótipos socialmente construídos e atrelados às feminilidades tidas como tradicionais.

Palavras-chave: feminilidades; representatividade; gênero; contos de fadas; Disney.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As estruturas do imaginário de Durand (2002).....	40
Figura 2 - Nuvem de palavras-chave: Regime Noturno de Durand.....	55
Figura 3 - Nuvem de palavras-chave: Feminilidades tradicionais	55
Figura 4 - Nuvem de palavras-chave: Traços psicológicos e comportamentais tradicionalmente visto como femininos.....	55
Figura 5 – Branca de Neve trabalhando no palácio	58
Figura 6 – Reação de Branca de Neve ao ser atacada.....	59
Figura 7 – Aparência física de Branca de Neve	61
Figura 8 – O ideal feminino dos anos 30.....	62
Figura 9 – Hedy Lamarr, Marge Champion e Adriana Caselotti (nessa ordem)	62
Figura 10 – O andar dançante de Branca de Neve	63
Figura 11 – A perspicácia de Raya ao enfrentar uma armadilha.....	67
Figura 12 – Reação de Raya ao ser atacada.....	68
Figura 13 – Raya cega pela raiva, enquanto duela com Namaari.....	68
Figura 14 – Aparência física de Raya	69
Figura 15 – Aparência física de Raya	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ERA UMA VEZ... OS CONTOS DE FADAS, WALT DISNEY E OS IMAGINÁRIOS SOCIAIS	13
2.1 COMEÇANDO DO INÍCIO: OS CONTOS DE FADAS	13
2.2 SOB O OLHAR DE WALT DISNEY: OS CONTOS DE FADAS COMO AUDIOVISUAIS.....	17
2.3 OS FILMES DA DISNEY E A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS	23
3 GÊNERO E FEMINILIDADES NA COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA	28
3.1 COMPREENDENDO O CONCEITO DE GÊNERO.....	28
3.2 OS CONCEITOS DE FEMINILIDADE	34
3.2.1 Os regimes simbólicos de Durand	34
3.2.2 Os ideais de beleza	42
3.2.3 Virtudes femininas, ou a feminilidade tradicional	45
4 PERCURSO METODOLÓGICO	50
4.1 DELINEAMENTOS DA PESQUISA	50
4.2 DEFINIÇÃO DO CORPUS	51
4.3 COLETA DE DADOS	52
4.4 PROPOSTA ANALÍTICA.....	53
5 ANÁLISE DOS PADRÕES DE FEMINILIDADES NOS FILMES DA DISNEY	57
5.1 BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	57
5.1.1 Personalidade	57
5.1.2 Aparência física	61
5.1.3 Motivações	64
5.2 RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO	66
5.2.1 Personalidade	66
5.2.2 Aparência física	69
5.2.3 Motivações	71
5.3 ANÁLISE COMPARATIVA	73
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81
APÊNDICE A – QUADRO DE FILMES DA FRANQUIA DISNEY PRINCESA	89

APÊNDICE B – LEITURA FÍLMICA DE “BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”	
.....	94
APÊNDICE C – LEITURA FÍLMICA DE “RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO”	98
APÊNDICE D – PERCEPÇÕES OBTIDAS NA SEGUNDA LEITURA FÍLMICA DOS	
FILMES SELECIONADOS.....	104
ANEXO A – QUADRO SÍNTESE DAS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO DE	
DURAND (2002)	105

1 INTRODUÇÃO

As figuras femininas, em grande parte dos contos de fadas, são descritas do mesmo modo: belas, inocentes e sonhadoras. Ícones de delicadeza e fragilidade, elas mantinham-se à espera do príncipe prometido, que deveria salvá-las de quaisquer infortúnios que surgissem em sua jornada. Esse estereótipo tem mudado ao longo dos tempos e hoje se revela incompatível com a realidade e a imagem das mulheres do século XXI.

Hoje, ser feminina não é, necessariamente, sinônimo de fragilidade e delicadeza, pois essas características estão mudando e ressignificando o que é tornar-se mulher e feminina. Nos contos de fadas atuais, força e tenacidade não são características encontradas somente nos príncipes. Muitos produtos midiáticos da atualidade ressaltam figuras femininas destemidas, autossuficientes e fora do padrão “princesístico”.

Diante disso, o tema desta pesquisa diz respeito às transformações nos padrões de gênero na representação de figuras femininas nos contos de fadas e delimita-se pela análise das adaptações destes pela Disney. A pertinência desse tema, em relação à Publicidade, está nos modos pelos quais essa área se apropria, a partir da representação de personagens femininas no audiovisual, de imaginários sociais e culturais que expressam os valores e comportamentos sobre como as pessoas são vistas ou tratadas em determinada época. Além disso, há também a relevância social, referente à desconstrução de padrões opressores relacionados a meninas, que, desde cedo, podem ser designadas a papéis sociais pré-estabelecidos na nossa cultura.

A escolha dos contos de fadas se deu por integrar um imaginário coletivo sobre comportamentos e valores existentes na sociedade que se perpetuam ao longo do tempo, ainda que com adaptações mais diversificadas em uma tentativa de acompanhar as modificações relacionadas às transformações sociais e culturais. Nesse contexto, a Disney, desde a década de 1930, é uma marca fortemente associada aos contos de fadas, e vem se adaptando a essas transformações, produzindo outras formas de representar a imagem do feminino nas princesas.

Buscando artigos na ferramenta *Google Acadêmico* com a temática escolhida a partir das palavras-chave “feminilidades”, “feminino”, “gênero”, “contos de fadas”, relacionadas à imagem feminina e padrões de gênero no contexto dos contos de

fadas e/ou com a presença da marca Disney, foram encontrados alguns textos interessantes de serem pontuados.

No artigo “Os contos de fadas no cinema: uma perspectiva das construções de gênero, sua história e transformações” (2015), as autoras Renata Santos Maia e Cláudia J. Maia desenvolvem um estudo que tem como foco uma análise histórica das construções de gênero nos contos de fadas em suas versões adaptadas para o cinema, e abordam suas modificações ao longo dessa trajetória. O texto também contempla a visão tradicional geral da mulher, representações mais pluralizadas nas mídias e o maior protagonismo da imagem feminina nos filmes que retratam histórias extraídas dos contos. Traz uma ótima análise dos contextos históricos e sociais das épocas em que os filmes foram lançados e menções sobre os ideais de feminilidade predominantes nessas épocas.

Esse trabalho tem muitos pontos que podem agregar à presente pesquisa, desde a visão que se tinha da mulher, muito tradicional, até as características da imagem dessa personagem feminina nos contos de fadas (muito retratados nos filmes da Disney, por exemplo). O desenvolvimento foca em uma análise mais aprofundada sobre questões de gênero retratadas em filmes sobre contos de fadas, falando bastante, inclusive, sobre o papel do príncipe “encantado”, muitas vezes mais presente na história do que a princesa que tem seu próprio nome no título do filme.

Outro texto encontrado e analisado foi o artigo de Eveline Lima de Castro Aguiar e Marina Kataoka Barros, intitulado “A representação feminina nos contos de fadas das animações de Walt Disney: a ressignificação do papel social da mulher” (2015). Nesse texto, foi desenvolvida uma análise sobre a representação feminina das princesas retratadas pelos filmes da Disney. Essa análise surgiu, de acordo com as autoras, pelo fato de que, “ao longo do tempo, observa-se a ressignificação do papel das mulheres”, algo muito presente e demandado na sociedade atual.

Alguns conceitos interessantes que poderão ser usados para esta pesquisa são os relacionados aos estereótipos encontrados na imagem das princesas, a história e o desenvolvimento destes, bem como o conflito entre eles e as ideias de gênero atuais. Nesses contos de fadas, a referência de feminilidade era completamente diferente das que prevalecem hoje, embora ainda existam referências tradicionais, as quais provavelmente não deixarão de existir tão cedo.

Assim como o primeiro texto analisado, este artigo também menciona a tão conhecida “espera pelo príncipe encantado”, abordando o que vem juntamente com o seu contexto: relações nem sempre igualitárias entre as figuras feminina e masculina. Outro tópico interessante de ser discutido é a busca pelos ideais de feminilidade (muitas vezes quase inatingíveis) presentes na imagem e história das personagens (sejam elas as princesas dos filmes Disney ou aquelas retratadas nos contos, que seguiam os padrões da sociedade de sua própria época), e a imagem que a mídia faz da “mulher perfeita”. Após o desenvolvimento desses assuntos, as autoras prosseguem analisando a imagem da mulher em filmes de princesas da Disney.

Também foi encontrado o artigo “*El nuevo giro de Disney al estereotipo de género*” (2015), de Pilar Gonzalez-Vera, que faz uma análise de estereótipos e representações de gênero em longa-metragens de animação da Disney e analisa o filme *Valente* (2012). E, por fim, “Padrões de beleza, feminilidade e conjugalidade em princesas da Disney: uma análise de contingências” (2020), de Ana Cláudia Bortolozzi Maia *et al.*, que analisa a figura feminina nos filmes *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Mulan* (1998) e *Moana* (2017) com base em padrões identificados pelos autores, sendo estes: beleza/estética, feminilidade e conjugalidade.

Apesar de semelhantes, identificamos que os trabalhos analisados não tratam da perspectiva das feminilidades em contos de fadas da mesma maneira do que aqui planejado; o que abre espaço para as reflexões pretendidas nesta pesquisa. Diante disso, tem-se a seguinte questão-problema: como as representações das princesas nos filmes de contos de fadas da Disney transformam padrões de gênero? Para responder a essa questão, foram elencados objetivos geral e específicos. O objetivo geral é analisar os padrões de gênero nas representações das protagonistas femininas de produtos audiovisuais Disney Princesa. Como objeto de análise, foram escolhidos os filmes *Branca de Neve e os Sete Anões*; e *Raya e O Último Dragão*. A partir disso, foram elencados os seguintes objetivos específicos: (i) compreender os conceitos de gênero e feminilidades; (ii) mapear padrões de gênero presentes nas narrativas dos filmes selecionados e, (iii) comparar as representações sociais midiáticas dentre os filmes destacados.

Quanto à estrutura do trabalho, este está dividido em seis capítulos. O primeiro, esta presente introdução, abordando o assunto a ser desenvolvido, bem como o estado da arte e percurso da pesquisa.

O segundo capítulo se inicia contextualizando o histórico dos contos de fadas e observando seu desenvolvimento durante os tempos (com base na percepção da autora), e aborda como Walt Disney se apropriou das narrativas populares dos contos de fadas para desenvolver seu primeiro longa, Branca de Neve e os Sete Anões, além de observar um pouco do percurso dos filmes de princesa do estúdio Disney desde então, observando as influências do imaginário social presente na imagem da princesa e tudo o que se relaciona a ela.

O terceiro capítulo contextualiza tópicos pertinentes para a análise dos objetos empíricos, como o surgimento do feminismo e seus questionamentos, para enfim refletir sobre o conceito de gênero gerado nesse período. São explorados, após, os conceitos de feminilidades com base nas estruturas imaginárias de Durand (2002), e também abordados os conceitos de ideal de beleza e virtudes femininas tradicionais.

No quarto capítulo, iniciamos o percurso metodológico, onde categorizamos a seguinte pesquisa como qualitativa, exploratória documental, com base nos conceitos de Flick (2009), Gil (2002) e Godoy (1995). A partir disso, definimos o *corpus* e relatamos o processo de coleta de dados. Após, seguimos com a proposta analítica com base na análise de conteúdo de Bardin (2011) e na sociologia compreensiva de Weber (2002).

Seguimos, no quinto capítulo, apresentando as análises, feitas com base nos conceitos descobertos nos capítulos anteriores, e analisamos os dois objetos propostos, com base em categorias determinadas na proposta analítica: personalidade, aparência física e motivações.

Por fim, apresentamos as considerações finais, onde procuramos apontar aspectos percebidos com a análise dos objetos e comentar como atingimos os objetivos propostos, além de refletir sobre as contribuições da presente pesquisa ao campo da comunicação.

Temos como objetivo desta pesquisa demonstrar como os padrões de gênero nos produtos audiovisuais - mais propriamente, nos filmes da franquia Disney Princesa - se modificaram com o decorrer da história, conforme a narrativa feminina no mundo foi evoluindo. Ainda hoje, os contos de fadas estão presentes em nosso

cotidiano popular, em filmes, livros, séries e, também, na publicidade. Esse imaginário de mundos extraordinários e histórias de aventura e superação ainda é uma ferramenta engenhosa para a criação de conteúdo midiático. Nesse sentido, consideramos importante analisar a trajetória destas personagens para entender mudanças sociais importantes ao longo da história.

2 ERA UMA VEZ... OS CONTOS DE FADAS, WALT DISNEY E OS IMAGINÁRIOS SOCIAIS

Neste primeiro capítulo será contextualizado o histórico dos contos de fadas, passando pelo desenvolvimento de Walt Disney e seu estúdio, bem como suas inspirações e visões relacionadas a esses contos. E ao final, observamos como os contos de fadas atuam nos imaginários e se tornam referências socioculturais.

2.1 COMEÇANDO DO INÍCIO: OS CONTOS DE FADAS

Por muitos anos os contos de fadas sobreviveram sem serem escritos, antes da invenção dos primeiros registros históricos. Apesar de existirem poucas evidências de origem, eles podem ser rastreados de 2500 a 6 mil anos atrás (SILVA, TEHRANI, 2016).

[...] os contos de fada, as lendas, os mitos, entre outros, também deixaram de ser vistos como “entretenimento infantil” e vêm sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo (COELHO, 2012, p. 23).

Com base em leituras prévias da autora, observou-se que os contos de fadas em suas primeiras versões - repletos de situações macabras e, muitas vezes, assustadoras -, não eram como nos dias de hoje. Até o século XVII, estes contos serviam de entretenimento para camponeses trabalhadores e membros da aristocracia europeia. Eram histórias regionais passadas oralmente dentre e através de gerações e abordavam situações comuns próprias de cada período histórico, como a fome, a morte e os vários perigos do mundo.

Os contos de fadas contemporâneos surgiram da necessidade de adequar as histórias a um novo público, incluindo, dessa vez, as crianças. Considerando Brancher, Nascimento e Oliveira (2008), com o surgimento do conceito de infância, na transição entre os séculos XVII e XVIII, foi iniciada uma modificação no tratamento para com elas. Aos poucos deixaram de ser tratadas como “pequenos adultos” e começaram a ser reconhecidas como o que eram de fato. Nesse sentido, os primeiros contos nessas versões ficaram conhecidos ainda no século XVII, registrados pela escrita e compilados pelo francês Charles Perrault no livro *Contos da Mãe Gansa* (1967).

Conforme Coelho (2012), apesar de o gênero de literatura infantil ter nascido com Charles Perrault, sua constituição e expansão pela Europa e Américas só teve início cem anos depois, no século XVIII. Isso se deu com a ajuda das pesquisas linguísticas realizadas pelos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, "filólogos, folcloristas, estudiosos da mitologia germânica empenhados em determinar a autêntica língua alemã" (COELHO, 2012, p. 29). Utilizando as narrativas registradas pela memória popular, esses irmãos formaram uma coletânea composta por contos hoje conhecidos mundialmente. Entre 1812 e 1822, foram lançados contos como Branca de Neve e os Sete Anões, Chapeuzinho Vermelho, Rapunzel e, inclusive, alguns com versões já previamente registradas por Perrault, como Cinderela e Bela Adormecida.

Também segundo Coelho (2012), nesse período, os contos sofreram alterações em relação a temas considerados cruéis tanto pelo ideal cristão em ascensão quanto pelas polêmicas levantadas por intelectuais da época. Como resultado, a segunda edição da coletânea dos Grimm teve cortes em passagens consideradas más ou violentas demais, principalmente se estas se referiam às personagens infantis.

Outra figura importante para os contos de fada foi Hans Christian Andersen, escritor e poeta dinamarquês do século XIX. Muito influenciado pelos ideais do romantismo, Andersen transmitia em seus contos a "exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais de fraternidade e da generosidade humana" (COELHO, 2012, p. 30). Diferente dos antecessores, Andersen tinha um enfoque mais realista em suas histórias, que ilustravam muito do egoísmo e da injustiça social da época e, justamente por isso, tinham um caráter trágico e normalmente acabavam sem um final feliz. Coelho (2012) afirma que, possivelmente, o tom utilizado em seus contos pode ser uma consequência de sua infância, vivida no período napoleônico da Dinamarca, em que o contraste social era demasiado. Entre suas publicações podemos citar os conhecidos João e Maria, A Sereiazinha (famoso atualmente como A Pequena Sereia), A Pequena Vendedora de Fósforos, O Patinho Feio, entre outros.

Apesar de os três nomes aqui citados serem os principais da história dos contos de fadas, não se pode deixar de fora os celtas e seu culto à figura da mulher sobrenatural. Eles foram responsáveis pela origem da nomenclatura utilizada para os contos: as fadas. Ainda de acordo com Coelho (2012), não se pode dar certeza

de pontos geográficos ou momentos temporais do surgimento das fadas. Muitas das pesquisas históricas apontam que as primeiras referências a elas como personagens reais - também chamadas de “damas com poderes mágicos” - estão na literatura cortesã cavaleiresca da Idade Média que, por sua vez, possuíam raízes celtas.

Enquanto leitores, podemos observar que os contos de fadas são histórias caracterizadas por possuir um enredo repleto de magia, encanto e beleza. São histórias com narrativas contagiantes que, atualmente, encantam crianças e adultos. Esses contos são variações de contos populares repetidos há décadas e, muitos, carregam tópicos remanescentes de mitos e religiões. Os temas presentes nos contos de fada são diversos e, frequentemente, possuem alguma relação com assuntos da realidade, porém, abordados de forma metafórica. Em contos como Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm, um dos vieses interpretativos diz respeito à importância da obediência à família; já em Cinderela, de Perrault, ilustra-se a existência de abusos e a punição àqueles que praticam atos desonestos ou gananciosos, bem como a recompensa àqueles que se mantêm nobres frente às adversidades.

Com base em Von Franz (2002), podemos entender que, mesmo possuindo ramificações distantes, sempre há um parentesco entre os conteúdos de cada conto. O contexto pode ser modificado de acordo com o local ou o tempo em que a história esteja sendo contada, mas a ideia central permanece a mesma, ou seja, sempre haverá características comuns, as imagens arquetípicas. Por possuírem uma estrutura básica elementar, os contos de fadas são muito adaptáveis e, isso se dá, justamente pela presença dos arquétipos¹, intrínsecos na cultura popular. Isso faz com que esses contos se adaptem a diferentes culturas, pessoas e épocas, pois seus elementos estão presentes no inconsciente coletivo. Podemos dizer, então, que o tempo e o espaço são características fluidas nos contos de fadas, o que justifica o uso dos termos “Era uma vez” e “Há muito tempo”. Outro ponto facilitador de identificação para com o leitor é a utilização de nomenclaturas genéricas, como “pai”, “mãe”, “Rainha”, “Princesa” etc.

¹ De acordo com Jung (1999, *apud* Coelho, 2012), o conceito de arquétipo pode ser entendido como “um motivo mitológico (mítico) e que, como conteúdo, está eternamente presente no inconsciente coletivo - ou seja, comum a todos os homens - e pode aparecer tanto na teologia egípcia como nos mistérios helenísticos de Mitra; no simbolismo cristão da Idade Média e nas visões de um doente mental, nos dias de hoje”.

Nos contos de fadas é notável a presença de contraposições: há um mal a ser combatido e um lado bondoso que o derrotará. Essa é uma característica muito importante desses contos: a dualidade acentuada entre o bem e o mal. Nesse sentido, ainda nos apoiando em concepções de Von Franz (2002), as personagens principais representam figuras simbólicas que refletem certas idealizações da sociedade e da cultura. Enquanto que bruxas, madrastas e ogros representam aspectos incompatíveis com esses mesmos ideais. Assim, nenhum conto de fadas pode ser contado sem a apresentação da força oposta ao herói/heroína, o aspecto sombrio a ser enfrentado, o causador dos conflitos. Sem ela, simplesmente não existiria uma história a ser contada.

Podemos, então, notar o quanto os contos de fadas e seus elementos se fazem presentes na história, se perpetuando pela cultura popular e desempenhando um importante papel de poder simbólico sobre o imaginário coletivo, o que se dá pelas transformações ocorridas durante o tempo. Iniciaram-se como histórias orais e sem registro, passaram para contos escritos e reescritos por diversos autores durante anos e, então, se transformaram em produtos audiovisuais, mudando o imaginário de algo fluido para algo permanente, definitivo. Nesse contexto, podemos entender que essas transformações acabam auxiliando na criação e reprodução de estereótipos que reiteram padrões de gênero há muito ultrapassados, mas que permanecem vigentes até os dias de hoje.

Um nome bastante reconhecido, e que associamos aos contos de fadas, é o do produtor cinematográfico Walt Disney, cofundador da The Walt Disney Company. Considerar o histórico de Walt Disney é essencial, visto que o objeto empírico de análise dessa pesquisa são dois de seus produtos: os longa-metragens Branca de Neve e os Sete Anões e Raya e o último Dragão. Durante o próximo capítulo, serão abordadas as motivações e interpretações sobre contos de fadas feitas pelo empresário. Assim, buscamos analisar os impactos de sua influência, na tentativa de compreender o olhar do criador sobre suas obras, hoje referências do imagético de contos de fadas.

2.2 SOB O OLHAR DE WALT DISNEY: OS CONTOS DE FADAS COMO AUDIOVISUAIS

A história de Walt Disney com a adaptação dos contos de fadas ao cinema começa pouco antes da estreia de seu primeiro longa-metragem, ainda quando seu estúdio produzia apenas curtas, no início dos anos 1930. Em *Silly Symphonies*, uma de suas séries de curtas, Walt Disney, muitas vezes, abordava temáticas baseadas em contos e mitos. Um exemplo que fez muito sucesso foi o primeiro curta inspirado no conto de Os Três Porquinhos, lançado por Walt Disney em 1933. Esse curta foi baseado na história contada no livro *Green Fairy Book*, de Andrew Lang. Os porquinhos apareceriam novamente em mais dois curtas da série.

Walt Disney já era famoso na época, considerando o predomínio dos curtas animados nos anos 1930. Não satisfeito, porém, ele mirava mais alto: queria criar um longa-metragem de animação. Por mais que os curtas fizessem sucesso, ele tinha noção de que, para ter melhores chances de se manter no topo, ele precisava diversificar (GABLER, 2006, p. 214). Nessa época, embora longa-metragens de animação não fossem novidade em países como Argentina e Alemanha, este ainda era um mercado inexplorado nos Estados Unidos. Com seus *Silly Symphonies*, Walt Disney explorava técnicas e estéticas para dar um novo passo em sua carreira.

[...] muitos desenhos da série *Silly Symphonies* eram mais abstratos e evocativos do que as criações usuais da Disney. Experimentais e revelando novas ambições estéticas, os curtas-metragens de *Silly Symphonies* às vezes apontavam para algo diferente, para um tipo de filme de animação mítico e mais cinematográfico (ARNOLD, 2017, p. 85 - grifos do autor, tradução nossa²).

Foi em 1934 que se iniciaram as primeiras notícias referentes à nova invenção de Walt Disney. Muitas pessoas estavam céticas quanto a isso, e o questionamento era se o público iria se entusiasmar com um longa-metragem, tal qual se entusiasmava com os curtas (ARNOLD, 2017, p. 88). Embora muitas pessoas tenham tentado lhe aconselhar na escolha da história a ser adaptada, Walt decidiu por Branca de Neve e os Sete Anões. Algumas das razões dessa escolha foi

² No original, “[...] many *Silly Symphony* cartoons were more abstract and evocative than the usual Disney creations. Experimental and revealing new aesthetic ambitions, *Silly Symphony* short-subjects sometimes pointed to something different, to a mythic and more cinematic kind of animated film” (ARNOLD, 2017, p. 85).

o potencial estético que a história possuía, e a capacidade de permanecer na memória, pelo apelo nostálgico (GABLER, 2006, p. 216).

Ao escolher a história da Branca de Neve, Disney selecionou uma narrativa familiar que se encaixava em um universo moral tradicional. A história havia aparecido na coleção amplamente divulgada de contos de fadas que os irmãos Grimm publicaram pela primeira vez no século 19 e, posteriormente, em muitas edições e idiomas. Foi também a base de uma popular peça da Broadway em 1912. Alguns anos depois, em 1916, o conto de fadas da Branca de Neve foi fonte de inspiração para uma produção cinematográfica da Paramount, estrelada por Marguerite Clark, que Disney pode ter visto quando era jovem (ARNOLD, 2017, p. 88 - grifos e tradução nossos³).

Para produzir um longa-metragem de qualidade e manter a atenção dos espectadores, Walt Disney se esforçou muito no desenvolvimento de Branca de Neve. Tudo foi cuidadosamente planejado e executado, com o auxílio do que Walt considerava os melhores animadores da época. O objetivo era fazer de seu primeiro longa um filme visualmente realista, não apenas em imagem, mas também em movimento. Para ele, um filme de animação precisava representar os movimentos de forma verossímil, principalmente quando o movimento era humano, o que poderia ser difícil de se conseguir (ARNOLD, 2017, p. 96). Walt Disney sabia das limitações relacionadas aos movimentos nas animações, visto que seu *Silly Symphony A Deusa da Primavera* era um exemplo que mostrava diversas falhas. Para solucionar esse problema, os animadores começaram a utilizar modelos vivos como referência para as personagens - com exceção dos anões, que eram desenhados mais livremente, por terem uma estética não tão realista e serem mais exagerados e caricatos. Os anões, inclusive, foram um dos aspectos do conto dos Grimm que Walt modificou, transformando-os em um ponto de alívio cômico na história, com o intuito de conseguir um maior interesse dos espectadores (ARNOLD, 2017, p. 90).

Focando em fazer com que o público tivesse uma experiência visual completa, Walt prestava atenção aos mínimos detalhes, desde o desenvolvimento dos personagens até a ambientação dos *backgrounds*, inspirados em ilustrações de livros de contos de fadas europeus (KAUFMAN, 2012, p. 35). Esses *backgrounds*

³ No original, "In choosing the Snow White story, Disney selected a familiar narrative that fit within a traditional moral universe. The story had appeared in the widely disseminated collection of fairy tales that the Grimm brothers first published in the 19th century and subsequently in many editions and languages. It was also the basis of a popular Broadway play in 1912. A few years later, in 1916, the Snow White fairytale was source material for a Paramount film production, starring Marguerite Clark, which Disney may have seen when he was young" (ARNOLD, 2017, p. 88).

eram pintados separadamente, em aquarela. A utilização dessa técnica trouxe uma “qualidade sonhadora e etérea”, e isso o diferenciou das animações lançadas até o momento que, em comparação, pareciam planas e menos realistas (KELLY *apud* ARNOLD, 2017, p. 94). Outro aspecto que auxiliou no desenvolvimento visual do filme foi a utilização de uma câmera multiplano⁴, que possibilitou a divisão entre planos. A movimentação das camadas de pranchas reproduziam movimentos de câmera utilizados em filmes com pessoas reais, criando uma sensação de profundidade e tridimensionalismo quando montado o produto final. Essa ideia de realismo era mais uma técnica utilizada para captar a atenção do público. Quanto mais realista fosse o filme, mais empatia os espectadores teriam pela personagem principal⁵.

O lançamento de Branca de Neve e os Sete Anões foi triunfal. Este ocorreu em dezembro de 1937, e concedeu a Walt Disney o prestígio que tanto almejava. O filme foi um sucesso não somente nos Estados Unidos, mas também em outros 41 países, além de ser extremamente elogiado pelo público. Inclusive, foi chamado de obra de arte pela revista Time (ARNOLD, 2017, p. 96). O lucro obtido com o longa foi investido em um terreno de 20 hectares em Burbank, Califórnia, onde foi construído um complexo para o qual foram transferidos todos os seus empregados (STEWART, 2015, p. 57). Isso resolveu, em parte, um problema que o estúdio enfrentava. Com o crescimento que a empresa teve durante a produção de Branca de Neve, o número de funcionários expandiu em pouco tempo, o que fez com que os trabalhadores se sentissem mal acomodados nas antigas dependências de trabalho, já que não tinham iluminação nem ventilação adequadas. De acordo com o historiador John Canemaker (*apud* ARNOLD, 2017, p. 91 - tradução nossa), “parecia nada mais do que um navio de escravos”.

Além do local, outra questão que começou a ser discutida na época era o modelo de produção, que era comparado às fábricas. Os processos eram divididos entre departamentos, e cada um destes possuía uma tarefa. Segundo Arnold (2017), esse modelo de produção reforçava os papéis de gênero no nicho da animação, pois mesmo com as incontáveis demandas criativas, grande parte das funcionárias

⁴ Imagem ilustrativa da câmera multiplano no link <https://www.outrolado.com.br/wp-content/uploads/2018/07/image001.png&sa=D&source=editors&ust=1631309363461000&usg=AOvVaw3hUbeqq-D-sHovdNulhwSm>. Acesso em: 28 ago. 2021.

⁵ Fonte: Vídeo 1937: Snow White - The Making of Walt's First Masterpiece. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RZBsA3XdPAM&ab_channel=OneHundredYearsofCinema. Acesso em: 15 out. 2021.

mulheres não eram consideradas para funções ditas importantes, ficando apenas com atividades operacionais, de cópia ou pintura. Nas palavras de Arnold,

[...] apesar da intensa demanda por talentos necessários para concluir o projeto de maneira consistente com as expectativas de Disney, as mulheres ainda eram, em sua maioria, cidadãs de segunda classe dentro da empresa. Elas foram relegadas a funções específicas, como contorno e pintura, e nem mesmo foram consideradas candidatas para ocupar cargos que envolviam o que era considerado o trabalho mais criativo (ARNOLD, 2017, p. 91 - tradução nossa⁶).

Assim, as funcionárias mulheres que trabalhavam na Disney durante esse período estavam, na maior parte, no departamento de cópia e pintura, coordenado por Hazel Sewell, cunhada de Walt. As exceções da época foram Bianca Majolie, Grace Huntington e Dorothy Ann Blank. Essas três foram as primeiras mulheres a serem contratadas para o departamento de roteiros (HOLT, 2019). Deste modo, ainda que muito presentes em todo o desenvolvimento de Branca de Neve e os Sete Anões, as funcionárias da Disney reconheceram, em algum momento, as problemáticas relacionadas ao gênero que estavam presentes na empresa.

A falta de crédito nos filmes se tornaria uma fonte dolorosa de descontentamento nos anos seguintes, quando a equipe começou a exigir o reconhecimento de seus esforços. Entre as muitas mulheres que trabalharam em Branca de Neve, apenas Hazel Sewell e Dorothy Ann Blank foram citadas. Hazel foi creditada como diretora de arte, enquanto Dorothy foi a única mulher do departamento de roteiro reconhecida (HOLT, 2019, s.p.⁷ – tradução nossa⁸).

Embora existentes há tempos, problemáticas como essa começaram a se evidenciar com o surgimento do movimento pelos direitos das mulheres, presente na segunda onda do feminismo, na década de 1960. Com relação ao conto adaptado pela Disney, Arnold (2017) comenta que o principal aspecto criticado na história de Branca de Neve era o retrato da protagonista, que era o de “uma jovem

⁶ No original, “[...] despite the intense demand for top talent that was needed to complete the project in a manner consistent with Disney's expectations, women were still mostly second-class citizens within the company. They were relegated to specific roles, such as inking and painting, and they were not even considered as candidates to fill positions that involved what was regarded as the most creative work” (ARNOLD, 2017, p. 91).

⁷ Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8j2DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 out. 2021.

⁸ No original, “A lack of on-screen credit would become a painful source of discontent in the years ahead as the staff began demanding acknowledgment of their efforts. Among the many women who had worked on Snow White, only Hazel Sewell and Dorothy Ann Blank were named. Hazel was credited as an art director while Dorothy was the only woman from the story department acknowledged” (HOLT, 2019, s.p.).

relativamente impotente” (ARNOLD, 2017, p. 97) e que este, assim como tantos outros contos de fadas, perpetuam uma noção tradicionalista de que mulheres são subordinadas a homens e reforçam padrões de gênero (ARNOLD, 2017, p. 97). Ele ainda relembra o quanto a sequência final do filme reflete essa desigualdade. Nela, diferente do conto original dos Grimm, Branca de Neve é acordada e, conseqüentemente, salva, pelo beijo do príncipe. Isso nos mostra que, naqueles tempos, os padrões de gênero não estavam incrustados somente no estúdio e em suas produções, mas também nos produtos finais. Afinal, Branca de neve fora retratada exatamente como uma “dona de casa perfeita enquanto tira o pó, varre e limpa alegremente”, uma visão - hoje, estereotipada - da mulher ideal (SHIPPEY, 2003, p. 6).

Por outro lado, no filme da Disney, é um beijo do príncipe que restaura a Branca de Neve, o que de outra forma poderia parecer insignificante, cria uma dívida da personagem Branca de Neve para com seu salvador principesco. Essa dinâmica é configurada no início do filme, quando Branca de Neve canta ‘Someday My Prince Will Come’, uma canção que deixa claro que a felicidade futura de Branca de Neve depende da chegada de um homem heroico (ARNOLD, 2017, p. 98 – tradução nossa⁹).

Esses padrões ainda foram repetidos por muitos anos em produções da Disney, como pode-se observar nos dois filmes de princesa seguintes à Branca de Neve, Cinderela (1950) e Bela Adormecida (1959). Walt Disney não havia conseguido atingir novamente o sucesso financeiro que obteve com Branca de Neve e os Sete Anões, alguns anos antes, mesmo tendo investido em filmes como Fantasia (1940) e Pinóquio (1940). De acordo com Andreas Deja, supervisor de animação, no documentário *From Rags to Riches: The Making of Cinderella* (2005)¹⁰, Walt Disney uma vez afirmou: “precisamos de uma história com uma garota em apuros. Isso normalmente funciona. Em Branca de Neve funcionou”; e em 1948 foi dado início à produção do longa Cinderela.

Além do aspecto indefeso da protagonista, outro ponto que, possivelmente, determinou a escolha de adaptar o conto de Cinderela foi a identificação que Walt Disney sentia com a história, já que ele também havia passado por várias situações

⁹ No original, “By contrast, in the Disney film it is a kiss from the prince that restores Snow White to life, which otherwise could seem minor, creates an indebtedness of the Snow White character to her princely savior. This dynamic is set up earlier in the film when Snow White sings “Someday My Prince Will Come”, a song that makes clear that Snow White’s future happiness is dependent upon the arrival of a heroic male” (ARNOLD, 2017, p. 98).

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMngvFH3q8M>. Acesso em: 20 out. 2021.

difíceis em sua vida, além de amar a ideia da transformação, o ato de “transformar a vida em algo melhor, maior e mais bonito”. Em Cinderela, Walt Disney mais uma vez manipula um conto de fadas já previamente conhecido, contando muito bem a história tradicional e fazendo uso de técnicas cinematográficas para entregar um filme de animação repleto de elementos de sucesso, como o bem contra o mal, o triunfo final e personagens carismáticos. Como comenta Andreas Deja no documentário supracitado, se Cinderela não tivesse sido um sucesso, talvez hoje não existissem outros filmes de animação feitos pelo estúdio criado por Walt Disney. Essa afirmação pode ser reforçada, inclusive, pelo seguinte comentário de Joel Siegel, crítico de cinema: “E por três gerações de americanos, uma história de Cinderela significa a versão contada por Walt Disney, por ser contada tão bem”. O sucesso de Cinderela foi um dos aspectos que, finalmente, trouxe a Walt Disney a estabilidade financeira e reforçou a fama previamente alcançada com Branca de Neve e os Sete Anões. Porém, claramente reforça o padrão de feminilidade da época, algo que podemos notar também na declaração do cineasta Garry Marshall, em *From Rags to Riches*, quando ele coloca que “toda garota quer conhecer um príncipe” - mesmo que o documentário tenha sido produzido mais de cinquenta anos depois do lançamento do filme.

Enquanto Cinderela foi um filme produzido com o intuito de entregar aquilo que o espectador desejaria assistir, em 1951 foi dado início a produção do terceiro filme de princesa da Disney, A Bela Adormecida. Mas, diferente do anterior, neste, Walt retomou os seus processos de experimentação, o que tornou o longa um dos mais sofisticados da Disney, em questões de animação e de sonografia. Nessa produção, foram utilizadas técnicas novas para o setor de animação, como a filmagem no formato *widescreen* e a utilização de som estéreo, o que trouxe um novo tipo de profundidade à produção. Walt Disney, mais uma vez, queria se destacar, e em A Bela Adormecida ele desejava criar algo maior e melhor do que tudo que já havia produzido¹¹.

Com isso, podemos notar que Branca de Neve e os Sete Anões deu início, na empresa de Walt Disney, ao que hoje conhecemos como a franquia Disney Princesa, e este primeiro trio de personagens ficou conhecido popularmente como as princesas clássicas. Assim, Walt Disney conseguiu modificar a animação no

¹¹ Fonte: Documentário The Making Of Sleeping Beauty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=St8r-y8wWjs>. Acesso em: 20 out. 2021.

mundo, transformando a barreira entre o real e o fantástico em uma linha tênue, fazendo com que a conexão do espectador com os seus filmes se aprofundasse enquanto fazia uso de um *storytelling* sofisticado, considerando o contexto dos filmes de animação. Com a sua interpretação dos contos de fadas e a adaptação desse conteúdo previamente existente, transformados em toda uma experiência visual, ele se apropriou de um tipo de simbolismo e o tornou um produto lucrativo, enquanto os utilizou para reproduzir valores sociais hegemônicos.

Nos anos que se seguiram, porém, a Disney tem dado passos lentos, porém crescentes, rumo a uma modificação nestes padrões encontrados então. Isso é notável quando observamos filmes lançados pelo estúdio a partir dos anos 1990, como *Mulan* (1998), em que a personagem do título desafia as tradições e os padrões de sua realidade e toma o lugar do pai em uma guerra. A partir de então, um novo imaginário começou a ser disseminado pela marca, conforme iremos perceber no tópico a seguir.

2.3 OS FILMES DA DISNEY E A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS

Para algumas pessoas, pensar nos termos “contos de fada” ou “princesa” leva diretamente a uma associação ao universo Disney. Isso acontece por conta do poder que o estúdio possui quando da disseminação mundial de produtos midiáticos relacionados ao tópico, bem como ao tempo de mercado e a presença constante da empresa na indústria cinematográfica e de entretenimento.

Os estúdios Disney, portanto, ficaram mundialmente reconhecidos não somente pelas suas produções de alto padrão, mas principalmente pela habilidade na readaptação dos contos de fada de forma industrializada, e pela articulação do papel feminino dentro das narrativas melodramáticas romantizadas, sendo considerado o maior reprodutor de personagens de princesas do cinema mundial. Gomes (2000, p. 172) reforça que a associação romance x princesas garante uma vendagem certa, “pois todos querem comprar o imaginário deste amor, a certeza dos encontros, a união com a ‘pessoa certa’, a fusão das ‘almas gêmeas’, em que os conflitos são extintos, os sonhos são realizados e o ‘final feliz’, o início de um belo recomeço” (MARIZ, 2017, p. 39).

Com a mercantilização de figuras do imaginário infantil, reforçada ainda mais após o lançamento de suas franquias, incluindo a Disney Princesa, distribuída no início dos anos 2000, a Disney acaba sendo reconhecida como uma referência para a construção de determinados imaginários sociais.

A Disney já organizava, desde 1994, os seus produtos de acordo com os filmes, mas a ideia de criar uma franquia se deu quando um funcionário da empresa notou que os produtos dos filmes de princesa da Disney consumidos, tanto dentro quanto fora dos parques, não eram propriamente da marca Walt Disney¹². Assim, ele aconselhou que os representantes da empresa criassem uma marca específica para as personagens. Assim, a nova franquia agrupou as principais protagonistas dos filmes de princesa, e vem comercializando, desde então, brinquedos, músicas, itens de vestuário etc., o que acaba por reforçar ainda mais o imaginário envolvido nas imagens das princesas.

Todo pensamento humano é uma *re*-apresentação, isto é, passa por articulações simbólicas. [...] no homem, não há uma solução de continuidade entre o 'imaginário' e o 'simbólico'. Por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana." (DURAND, 2010, p. 41 - grifos do autor).

O estudo do imaginário percorre caminhos relacionados à antropologia, sociologia e psicologia, e tem como foco os estudos da imagem e do inconsciente. Após várias pesquisas multidisciplinares, Durand define que o imaginário pode ser caracterizado como um museu "de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas" (DURAND, 2010, p. 6). Portanto, podemos entender o imaginário como um conjunto de imagens mentais que possuímos, tanto individual quanto coletivamente, e com as quais criamos uma série de associações, ou esquemas imaginários, para obter determinados significados.

A mente humana, porém, não se faz apenas por aquilo que percebemos imediatamente ou por ideias racionalizadas mas, sim, um compilado dessas imagens com as imagens inconscientes, "as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética" (DURAND, 2010, p. 35). Durand (2010) estabelece que, devido aos estudos de Sigmund Freud (1856-1939), entende-se que essas imagens inconscientes recebem o *status* de símbolo, pois acabam por servir como uma ponte para o significado tido como verdadeiro daquilo que representam.

O autor menciona, também, a contribuição de Carl-Gustav Jung (1875-1961), que determinou que a psique poderia ser dividida em duas partes: o *animus* e a *anima*, sendo estas ativa e passiva, respectivamente. Mais adiante, no próximo

¹² Fonte: <https://falauniversidades.com.br/princesas-da-disney/>. Acesso em: 18 out. 2021.

capítulo, poderemos observar que o próprio Durand utiliza de uma simbologia quase dualista, separada em regimes, os quais ele chama de Diurno e Noturno.

Podemos perceber, observando a presença ou não de diferenças e diversidades, que cada sociedade e cultura possui um inconsciente coletivo, que é associado a imagens arquetípicas e símbolos e suas simbologias. Durand afirma que “Assim como um rio é formado dos seus afluentes, uma corrente nitidamente consolidada necessita ser reconfortada pelo reconhecimento, o apoio das autoridades locais e das personalidades e instituições” (DURAND, 2010, p. 110). Logo, vemos que existir não é apenas o suficiente. As imagens e suas simbologias precisam ser acatadas e acolhidas pela sociedade e cultura em que estão presentes, para, então, serem propagadas. Tal qual os padrões existentes no nosso cotidiano, que são intrinsecamente relacionados aos produtos midiáticos que consumimos durante a vida, ditando o que é certo e errado, o que é bonito ou não, quais os melhores comportamentos e visuais para se ter etc.

Assim, percebemos que o imaginário é não só algo que precisa de reafirmação, mas também é algo mutável, plural e não fixo, pois é moldado pela cultura em que estamos, que por sua vez, é impactada pela cultura midiática. No caso desta pesquisa, abordaremos apenas questões da cultura ocidental, que é a mais atingida pela Disney e seus produtos.

Conforme observado no caso da Disney e suas franquias, podemos perceber o grande papel das mídias e da publicidade como propagadoras de imagens. Os filmes estão em cartaz; as músicas nas rádios ou plataformas digitais; os brinquedos em todas as lojas, sites e propagandas... Para Durand (2010), as mídias são

[...] onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... (DURAND, 2010, p. 33).

Atualmente, após diversas reivindicações referente à diversidade e à representatividade, podemos ver novos imaginários sendo criados aos poucos. Conforme o crítico cultural Henry Giroux (*apud* MARIZ, 2017, p. 39), a importância em discutir tópicos relacionados ao imaginário e como estão presentes nos produtos

mediáticos consumidos está na incorporação destes nas identidades infantis, pois portam “questões referentes à construção do gênero, da raça, da classe, da casta e outros aspectos do eu e da identidade coletiva”. Machida e Mendonça (2020) comentam sobre esse aspecto, em relação aos produtos Disney, e reforça a importância de tratar esses produtos midiáticos como algo mais do que só objetos de entretenimento:

Como produtos massivos, os filmes de princesas da Disney não configuram apenas produtos audiovisuais fechados em uma temática infantil. Eles proporcionam significações importantes para as práticas cotidianas e sociais das crianças. É possível pensar que tais animações operam como artefatos culturais (SABAT, 2001) que, enquanto contam histórias, promovem modos de expressão e compreensão de si e do mundo (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 2).

Logo, podemos perceber que as princesas retratadas nesses produtos midiáticos muitas vezes acabam por exercer um papel de exemplo para crianças que irão consumi-lo, futuras mulheres que poderão se espelhar e, principalmente, se limitar a esse modelo proposto¹³. Machida e Mendonça (2020), inclusive, reforça que a ampliação da visibilidade das princesas da Disney auxiliou a

[...] disseminar um modelo dominante de feminilidade. As construções das personagens ofereceram possibilidades para o reforço de um feminino pedagogicamente informado. Quando vemos uma construção de princesa com determinados atributos e performatividades sendo repetida constantemente nos filmes, automaticamente temos diversas outras características sendo invisibilizadas e tidas como fora de uma norma socialmente estabelecida. Com isso, as animações se inscrevem pedagogicamente para uma determinada concepção de gênero (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 3).

Desde então, conforme Breder (2013 *apud* TONDATO; VILAÇA 2019) observa, a Disney inicia uma adaptação a essa nossa nova realidade de questionamentos, quando "começa a trazer princesas fora do padrão clássico a partir da década de 1990, diversificando não só suas origens étnicas, mas também seus interesses e ideais". Tondato e Vilaça reforçam, entretanto, que o objetivo dessa ação tem muito mais relação com a venda dos produtos do que com questões sociais (TONDATO; VILAÇA, 2019, p. 377).

Por mais que isso seja uma realidade da sociedade capitalista ocidental, podemos ver outros benefícios obtidos com essa estratégia: mais crianças e

¹³ Exemplo: Vídeo Fábrica de Princesas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W0Ls5CTEiWI>. Acesso em: 05 out. 2021.

mulheres sendo representadas e conseguindo uma identificação com as personagens destes filmes, além de uma tentativa de substituição de um estereótipo machista e antiquado, fruto da sociedade patriarcal em que vivemos.

Cada vez mais é perceptível a valorização de aspectos constitutivos de uma identidade social feminina direcionada para a transformação do estereótipo de submissão e dos padrões estabelecidos de masculinidade e feminilidade (MAJOLO, 2015, *apud* TONDATO; VILAÇA, 2019, p. 375).

Assim, refletindo a realidade atual, em que mulheres estão cada vez mais sendo inseridas em meios que não as reconheciam como iguais, suas "identidades estão sendo abordadas sob uma nova perspectiva, marcada por mudanças no amor romântico e, conseqüentemente, no casamento e na posição da mulher na vida sócio-profissional, desmistificando o príncipe encantado e desconstruindo estereótipos de beleza", conforme comenta Tondato e Vilaça (2019, p. 372).

Reforça-se, assim, a percepção de que as princesas são criadas no contexto sócio-histórico em que estão inseridas e que os filmes refletem a evolução das mulheres na sociedade, desde a "donzela resgatada por um príncipe idealizado à aventureira que não quer se casar. Da dona de casa à dona de seu próprio restaurante. Da moça que vai ao baile até a moça que vai à guerra" (BREDEK, 2013, p. 64). Entretanto, isso não significa um rompimento com o paradigma da felicidade a partir do casamento ideal. Como pontuam Cechin e Silva (2015, p. 256), no filme *A princesa e o sapo*, ainda que a princesa Tiana seja uma profissional de sucesso, independente e determinada, "o amor romântico e a união com a figura masculina ainda são exaltados" (TONDATO; VILAÇA, 2019, p. 377).

Como pudemos brevemente perceber, os novos longa-metragens dos estúdios Disney estão mais inclusivos, a imagem das protagonistas estão se modificando para representar uma nova geração, que se importa mais com questões sociais e do coletivo e não apenas sonha em casar-se com um príncipe encantado (embora um fator não exclua o outro - em nem precise, afinal, o amor romântico não precisa ser sacrificado para que outros objetivos e sentimentos sejam abordados). Essas novas caracterizações, conseqüentemente, acabam por impactar o imaginário social relacionado a gêneros e feminilidades, assuntos que serão desenvolvidos no próximo capítulo.

3 GÊNERO E FEMINILIDADES NA COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

Neste capítulo será abordado o surgimento do feminismo e seus questionamentos, bem como o conceito de gênero gerado nesse período. Será explorado, após, os conceitos de feminilidade com base na teoria dos regimes simbólicos de Durand (2012), que serão complementados por padrões vistos como tradicionais presentes na cultura ocidental, seguido por uma breve retomada desses tópicos em uma reflexão sobre como estes já foram refletidos na história do cinema.

3.1 COMPREENDENDO O CONCEITO DE GÊNERO

Um dos conceitos centrais para este trabalho é o de gênero, haja vista o objetivo principal sob o qual nos debruçamos de analisar os padrões de gênero nas representações das protagonistas femininas de produtos audiovisuais da franquia Disney Princesa. Nesse contexto, as disputas de sentido em torno dos padrões de feminilidade e do próprio entendimento de gênero, demonstram a complexidade do tema. Dessa forma, não há como falar das protagonistas femininas sem compreender esse conceito.

De acordo com Guacira Lopes Louro (1997), para entendermos o conceito de gênero, precisamos compreender, primeiramente, o contexto histórico que fez necessário a sua criação. Para ela, esse conceito

[...] está ligado diretamente à história do movimento feminista contemporâneo. Constituinte desse movimento, ele está implicado lingüística e politicamente em suas lutas e, para melhor compreender o momento e o significado de sua incorporação, é preciso que se recupere um pouco de todo o processo (LOURO, 1997, p. 14).

Para as ativistas que lutavam por esse movimento, posteriormente reconhecido como a primeira onda do feminismo, foi dado o nome de sufragistas. Na virada do século XIX, em um mundo em que mulheres viviam apenas como coadjuvantes da própria história, essa mobilização foi iniciada visando direitos iguais a todos. O movimento conseguiu grande avanço entre as décadas de 1920 e 1930, e "as mulheres conseguiram, em vários países, romper com algumas das expressões mais agudas de sua desigualdade em termos formais ou legais" (PISCITELLI, 2009, p. 126). A partir de então, mulheres já poderiam votar e ter

acesso ao mesmo tipo de educação que os homens, além de terem a possibilidade de possuir bens próprios.

Margaret Mead, antropóloga estadunidense, foi um dos grandes nomes a estudar as diferenças sexuais, documentando como as noções de feminilidade e masculinidade se modificam de acordo com a cultura (PISCITELLI, 2009). Essas noções podem ser compreendidas como traços aprendidos no desenvolvimento da pessoa, desde o nascimento, os quais demonstram que as divisões sociais e sexuais entre tarefas e padrões femininos e masculinos não são aspectos fixos. De acordo com Piscitelli (2009) isso é feito por meio de uma socialização, “ou seja, pela incorporação das normas sociais relativas ao papel feminino e ao masculino”, algo que, muitas vezes, pode nos parecer imperceptível (PISCITELLI, 2009, p. 130).

Essas noções sobre a diferença entre masculino e feminino presentes na teoria social contribuíram para que novos autores e autoras mostrassem o caráter cultural, flexível e variável dessa distinção. Baseando-se em estudos sobre diversas sociedades, eles/as demonstraram que, embora seja comum haver divisões entre as tarefas de homens e mulheres, essas divisões não são fixas. Em algumas sociedades indígenas, por exemplo, a atividade de tear é vista como feminina; noutras, como masculina. Isso acontece porque não há nada *naturalmente* feminino ou masculino (PISCITELLI, 2009, p. 127 - grifos da autora).

A segunda onda do feminismo veio à tona no fim da década de 1960, na qual as pautas feministas se voltam não somente para questões sociais e políticas, mas também para as construções teóricas. É nesse contexto que se inicia a formação do conceito de gênero. A época foi marcada por manifestações de insatisfação de grupos diversos, lutando contra a discriminação, segregação e arranjos políticos definitivamente não inclusivos (PISCITELLI, 2009).

É, portanto, nesse contexto de efervescência social e política, de contestação e de transformação, que o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, expressando-se não apenas através de grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas (LOURO, 1997, p. 16).

Nessa onda de conscientização, diversas obras foram lançadas como estudos do feminino. Entre elas, estão *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949) e *A Mística Feminina*, de Betty Friedan (1963), hoje, obras importantes da literatura feminista. A partir disso, a academia levou para as salas de aula essas discussões políticas e, assim, originou-se os estudos da mulher. Simone de Beauvoir

considerava que reformular leis, como a do voto, não era o suficiente para garantir autonomia para as mulheres, quando havia ainda tanto a ser modificado. A educação voltada apenas para o marido e os filhos homens, o casamento como uma obrigação, a falta de controle de natalidade e de profissões bem remuneradas ainda eram tópicos importantíssimos a serem discutidos para que a mulher pudesse ser considerada livre (PISCITELLI, 2009, p. 131).

Também no âmbito da segunda onda o conceito de gênero foi elaborado com o intuito de ter uma alternativa aos conceitos utilizados, mas que começavam a ser vistos como problemáticos, tais como o conceito de patriarcado. Revisitando a teoria, foram desenvolvidas análises que situaram a mulher dentro da cultura e sociedade, e não como algo separado. Assim, foi elaborada a “distinção entre sexo, alocado na natureza e pensado como elemento fixo, e gênero, alocado na cultura e, portanto, variável” (PISCITELLI, 2009, p. 136).

O conceito de gênero foi novamente elaborado, dessa vez por Gayle Rubin, outra antropóloga estadunidense, em seu ensaio “O tráfico de mulheres: Notas sobre a economia política do sexo”, de 1975. Para ela, este era um “conjunto de arranjos” utilizados pela sociedade para transformar “a sexualidade biológica em produtos da atividade humana”, o qual chamava de “sistema sexo/gênero”. Rubin foi fortemente influenciada pelos estudos de Lévi-Strauss que, em seu ensaio de 1949, questionava as diferenças entre o animal e o homem, observando que os animais têm um comportamento universal, enquanto o homem modifica seu comportamento de acordo com o grupo em que está inserido (organizações e regras sociais e diferentes linguagens, por exemplo). Algo presente nas duas categorias, entretanto, é o tabu do incesto, referente ao relacionamento sexual entre parentes próximos. Lévi-Strauss determina que o que “cada sociedade classifica como parente próximo varia, mas há sempre um grupo de pessoas com quem não se deve manter relações” (PISCITELLI, 2009, p. 137). Esse impedimento acabaria criando alianças, que são a junção de duas famílias pelo casamento ou, como Lévi-Strauss chama, a “troca de mulheres”. Isso tudo para que fosse estabelecida uma dependência entre as famílias, perpetuando a genética conforme se reproduziam. Além disso, poderiam sobreviver economicamente, pois isso garante a divisão de tarefas entre os sexos, determinando funções diferentes a homens e mulheres, resultando numa dependência mútua entre os sexos, garantindo, assim, a união entre eles. Rubin (*apud* PISCITELLI, 2009, p. 138) afirma, em relação à Lévi-Strauss, que o autor, ao

formular essa divisão sexual do trabalho, acaba por criar o gênero, pois, instaurando essa diferença entre os sexos, cria a necessidade de funções especificamente femininas ou masculinas, reafirmando as diferenças biológicas entre eles. Para Rubin, a teoria de Lévi-Strauss é algo que reprime a sexualidade da mulher e reforça, ainda mais, a obrigatoriedade da heterossexualidade, visto que, para este modelo, se fazem necessários um homem e uma mulher (PISCITELLI, 2009).

Por causa desse padrão, o sistema sexo/gênero de Rubin foi fortemente rejeitado, pois apesar de questionar a obrigatoriedade da heterossexualidade e a opressão da mulher, excluía de sua teoria diversos sistemas de diferenças, como classes sociais, faixa etária e distinções raciais.

As mulheres negras, quando escravizadas, não foram constituídas como mulheres do mesmo modo que as brancas. Elas foram constituídas, *simultaneamente*, em termos sexuais e raciais, como fêmeas, próximas dos animais, sexualizadas e sem direitos, em uma instituição que as excluía dos sistemas de casamento. Nesse sistema, só as mulheres brancas foram constituídas como mulheres, no sentido de esposas potenciais, veículos para conduzir o nome da família (PISCITELLI, 2009, p. 141 - grifos da autora).

Podemos relacionar essas discussões com as lutas pelos direitos das mulheres para pensar acerca de que mulheres estamos falando quando tratamos da divisão sexual do trabalho. Por muito tempo, os direitos conquistados foram restritos a um público seletivo: mulheres brancas de classes média e alta. E isso passou a ser questionado no decorrer da década de 1980, quando feministas negras estadunidenses e do “Terceiro Mundo” começaram a reivindicar os seus direitos. Isso não foi pensado anteriormente, visto que o “objetivo de criar um sujeito político fez com que, durante muito tempo, o pensamento feminista destacasse a identidade entre as mulheres, concedendo pouca atenção às diferenças entre elas” (PISCITELLI, 2009, p. 139).

Assim, em vez de trabalhar a teoria com base no binômio opressores (homens) e oprimidas (mulheres), esse grupo de feministas preferiu analisar as maneiras em que o poder se manifesta em estruturas de dominação múltiplas e fluidas. Ou seja, analisar situações particulares de dominação com relação a mulheres, em lugares e tempos diferentes, cada qual com sua particularidade, considerando o indivíduo e o coletivo.

[...] as situações vividas pelas mulheres não são apenas um produto da sua opressão pelos homens, [...] é preciso entendê-las observando as inúmeras formas de desigualdade que se relacionam em cada situação (PISCITELLI, 2009, p. 143).

A partir disso, se inicia uma nova conceituação de gênero, que se caracteriza na compreensão de características sexuais no âmbito social. Nas palavras de Louro (1997, p. 21), para compreender “o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos”. A autora afirma, porém, que isso não significa “negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados”, ou seja, não se negam os aspectos biológicos. É enfatizada, porém, “a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas”.

Pretende-se, dessa forma, recolocar o debate no campo do social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação (LOURO, 1997, p. 22).

Sendo assim, o conceito de gênero traz a afirmação de que o feminino e o masculino devem ser compreendidos levando em consideração as sociedades, culturas e momentos históricos em que estão presentes. Connell e Pearse (2015, p. 47) complementam, determinando que “gênero é uma questão de relações sociais dentro das quais indivíduos e grupos atuam”, e que deve ser compreendido como uma “estrutura social”. Exige, portanto, um pensamento pluralizado, considerando também aspectos relacionados à etnia, religião, classe e raça, considerando o gênero como um “constituente da identidade dos sujeitos”, também plurais. Identidades, de acordo com Louro (1997, p. 26), podem ser compreendidas como o modo como o sujeito vive sua sexualidade, com parceiros de mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos sexos ou nenhum sexo (identidade sexual); ou o modo como se identificam, como femininos ou masculinos (identidade de gênero). Apesar de interligados, nesta pesquisa não se aplica a utilização do conceito de identidade de gênero.

Louro (1997, p. 24) reforça, porém, que o conceito de gênero não deve ser associado a construções de papéis, pois estes são “padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus

comportamentos". A utilização de papéis, que são fixos, acaba por reduzir as opções de compreensão do sujeito, visto que deixariam de ser analisadas as diversas formas de feminilidades e masculinidades.

Desde então, as leituras mais atuais sobre gênero, iniciadas no final dos anos 1980, já não aceitam e tentam eliminar por completo qualquer naturalização da diferença sexual, utilizada para justificar a desigualdade social. Questionam o aspecto fixo relacionado a sexo e natureza, quando, de acordo com Piscitelli (2009), "a própria natureza contesta essa fixidez", citando como exemplo os intersexos, e não consideram que aspectos masculinos e femininos findem os sentidos de gênero. A partir dos anos 1990, as discussões acerca gênero se interligam também ao movimento Nova Política de Gênero, reivindicando direitos sexuais e também defendendo direitos de intersexos, transexuais e travestis, pessoas que não se encaixam nas classificações lineares de homens ou mulheres (PISCITELLI, 2009). Piscitelli (2009) cita a filósofa Judith Butler, que expõe que essas pessoas que não se encaixam na linearidade do masculino ou feminino acabam por ser vistas como não humanas. Ou seja, ao não possuírem uma coerência social entre sexo, gênero e desejo adequada para a sociedade, essas pessoas desordenam o pensamento hegemônico de gênero que se tinha até certo ponto, mas que essas devem ser consideradas quando se pensa sobre gênero, pois a discriminação relacionada a esse tópico também atinge a elas.

[...] a existência dessas pessoas sugere que ao pensar em gênero não podemos restringir-nos a homens e mulheres, a masculino e feminino. É necessário incluir todas essas categorias de pessoas. Segundo Judith Butler, um par de décadas atrás, a noção de discriminação de gênero se aplicava tacitamente às mulheres. No momento atual, a discriminação das mulheres continua existindo, particularmente quando se trata de mulheres pobres e/ou negras e/ou do 'Terceiro Mundo'. Entretanto, a discriminação de gênero atinge também homossexuais, transexuais e travestis, sujeitos à violência, a agressões e assassinatos por conta de sua identidade de gênero (PISCITELLI, 2009, p. 145 - grifos da autora).

Considerando as autoras abordadas, podemos observar que o conceito de gênero começou a ser desenvolvido como consequência de uma reivindicação de mulheres, em sua maioria ocidentais, por uma igualdade de direitos. A partir de então, foi sendo reformulado não apenas para incluir mulheres de todas as classes sociais, raças e idades, mas também para reestruturar noções previamente

estabelecidas por papéis sociais com base no sexo biológico, inserindo neste espaço abordagens que reconheçam diversas formas de ser e se reconhecer.

[...] nas suas reformulações, o conceito de gênero requer pensar não apenas nas distinções entre homens e mulheres, entre masculino e feminino, mas em como as *construções de masculinidade e feminilidade* são criadas na articulação com outras diferenças, de raça, classe social, nacionalidade, idade [...] (PISCITELLI, 2009, p. 146 - grifos da autora)

A importância da compreensão do conceito de gênero, para essa pesquisa, dá-se justamente pela análise de padrões de feminilidades no objeto empírico, com o objetivo de observar as mudanças ocorridas até o momento. Para isso, porém, é necessário definir quais os conceitos de feminilidade serão analisados e como eles são caracterizados, o que será abordado no próximo tópico, com base nos conceitos estabelecidos pela teoria dos regimes simbólicos de Gilbert Durand (2002), complementado por outros autores.

3.2 OS CONCEITOS DE FEMINILIDADE

Neste tópico, desenvolvemos alguns aspectos relacionados aos conceitos de feminilidade. Para defini-los, utilizaremos de uma reflexão acerca dos regimes simbólicos de Gilbert Durand, previamente mencionado quando abordadas questões do imaginário; observamos também, para complementarização, os ideais de beleza femininos da cultura ocidental e as virtudes vistas por esta sociedade como estritamente femininas, o qual iremos caracterizar como “a feminilidade tradicional”. Também será abordado, mais para frente, como essas visões de feminilidade já foram e são interpretadas pelas mídias de entretenimento.

3.2.1 Os regimes simbólicos de Durand

Em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), o antropólogo Gilbert Durand reflete sobre o imaginário e as motivações por trás destes estudos, enquanto agrupa os símbolos imagéticos em duas partes, os quais chama de regimes do imaginário: o diurno e o noturno¹⁴. Em relação a isso o autor afirma:

¹⁴ Essa seção foi desenvolvida com o auxílio do podcast *Imaginário*, do grupo de estudos JOI – Jogos Digitais e Imaginário, disponível em: <https://open.spotify.com/show/2MzNCsfW0xNCZRdomGCFbV>.

[...] contentemo-nos em definir uma estrutura como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos de *Regime* (DURAND, 2002, p.64 - grifos do autor)

O Regime Diurno, para o autor definido como “o regime da antítese”, tem como característica o dualismo e a dupla polarização. A base do regime é, resumidamente, os termos opostos e o contraste definido e acentuado entre eles, e nota-se que o objetivo central é a vitória contra o Destino e a Morte. Durand (2002) divide o Regime Diurno em dois polos: o primeiro, em que destaca os males do regime, que chama de “As faces do tempo”, e o segundo, em que aborda os símbolos vitoriosos em relação ao anterior.

O primeiro polo do Regime Diurno se subdivide em constelações simbólicas definidas por símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. Observamos que quando Durand (2002) discute esses conceitos, ele aborda os temores da passagem do tempo, o medo da morte e do desconhecido, bem exemplificado quando ele menciona a “angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2002, p. 77). Algo importante para esta pesquisa destacar: o feminino no nictomórfico transforma a imagem feminina em tentação, relacionando a mulher às trevas, aos “perigos da sexualidade”, às “águas nefastas” e profundas, que “é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal” (DURAND, 2002, p. 111). Logo, o Regime Diurno acaba por tratar a feminilidade como algo negativo, quando faz uma relação desta com o pecado original, auxiliando na formação de um imagético misógino. Seres femininos do Regime Diurno podem ser vistos na imagem de bruxas, feiticeiras, ogras, velhas feias, vampiras, sereias ou esfinges.

[...] a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficis e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia [...] o Regime estritamente diurno da imaginação desconfia das seduções femininas e afasta-se dessa face temporal que um sorriso feminino ilumina. É uma atitude heróica que a imaginação diurna adota e, muito longe de se deixar conduzir à antífrase e à inversão dos valores, aumenta hiperbolicamente o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos, a fim de endurecer ainda mais as suas antíteses simbólicas, de polir com precisão e eficácia as armas que utiliza contra a ameaça noturna. São essas armas do combate contra o destino, e constitutivas vitoriosas do Regime Diurno da consciência [...] (DURAND, 2002, p. 91-121).

O desconhecido da noite traz um medo irracional, o que leva ao pensamento de que as trevas se opõem a luz - sendo esse contraste a principal característica do regime diurno. O medo leva à dominância, como um modo de enfrentamento, o que leva ao outro polo do Regime Diurno, representado pelo cetro (símbolo de poder e soberania¹⁵) e o gládio¹⁶ (símbolo de força e combate).

[...] figurar o mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão. A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese (DURAND, 2002, p. 123 - grifos do autor)

O segundo polo do Regime Diurno expõe o que podemos entender como os meios de enfrentamento ao primeiro. Também subdividido em três, encontramos nele os símbolos chamados de ascensionais, espetaculares e diairéticos. Estes abordam, em contrapartida aos anteriores, a purificação e a elevação em relação à queda, o culto da luz e aos símbolos solares, e os símbolos transgressores, que obtêm a separação dos valores tidos como luminosos ou obscuros. De acordo com Durand, podemos perceber que o Regime Diurno repousa “sobre o jogo das figuras antitéticas. Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento “contra” as trevas, [...] contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal” (DURAND, 2002, p.188). São os símbolos que vão de encontro às trevas, representados pela vitória, pelo herói viril e poderoso - muito presente na sociedade ocidental na qual vivemos e nas mídias que essa produz e reproduz.

Enquanto o Regime Diurno utiliza dos simbolismos para abordar a passagem do tempo e utiliza o medo da morte como um impulsor para o enfrentamento desta, que leva à vitória, o Regime Noturno busca “exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, [...] transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, [...] incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos [...]” (DURAND, 2002, p. 194), ou seja, procura reverter os valores dos símbolos tidos como negativos no regime anterior.

¹⁵ Fonte: <https://www.dicio.com.br/cetro/>

¹⁶ Fonte: <https://www.dicio.com.br/gladio/>

A representação não pode, sob pena de alienação, permanecer constantemente com as armas prontas em estado de vigilância. O próprio Platão sabe que é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo (DURAND, 2002, p. 193).

O Regime Noturno é fortemente caracterizado pela ambivalência, e nos informa que “as atitudes diante do tempo e da morte podem se inverter” (DURAND, 2001, p. 195). Em relação aos “perigos da sexualidade”, por exemplo, ao repúdio pela carne e pelo carnal, “vem pouco a pouco enxertar-se uma doutrina do amor que vai eufemizar o contexto carnal e progressivamente inverter os valores ascéticos promulgados” (DURAND, 2002, p. 194-195). Ou seja, nesse regime se flexibiliza os valores vistos negativamente no Regime Diurno e se implementa uma revalorização da noite. Novamente, o Regime é dividido em dois polos: “A descida e a taça” e “Do denário ao pau”, que podem ser chamados de estruturas místicas e estruturas sintéticas, e também são subdivididos em constelações simbólicas. Considerando que, como um contraponto ao Regime Diurno, que aborda características associadas ao que hoje a cultura ocidental percebe como masculino, o Regime Noturno vai abordar uma carga maior de aspectos considerados femininos. Logo, tendo em vista o objetivo dessa pesquisa, se faz importante discorrer mais detalhadamente este segundo regime de Durand.

O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo (DURAND, 2002, p. 194).

O primeiro polo do Regime Noturno é o que Durand chama de “A descida e a taça”, e se trata de um grupo de símbolos “constituído por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo” (DURAND, 2002, p. 197). Nesta primeira parte, o autor subdivide o grupo em símbolos de inversão e símbolos da intimidade.

Os símbolos de inversão são caracterizados pelo isomorfismo, a equivalência entre os aspectos de um regime e outro. Ele apresenta aspectos e símbolos do regime anterior, e o valoriza positivamente, abordando “as riquezas, a noção de plural a figuras femininas da fecundidade, da profundidade aquática ou telúrica” (DURAND, 2002, p. 200). No Regime Noturno, as figuras femininas se transformam

em imagens benéficas, protetoras e maternais, conectadas à vida, ao alimento, ao refúgio e à proteção. Ainda assim, porém, "conservam uma sequela da feminilidade terrível" vista no Regime Diurno, para quando necessário. Durand determina que o regime da noite é um "consentimento da condição temporal", uma aceitação do medo, ou um "desaprender" do medo (DURAND, 2002, p. 200).

Assim, enquanto no Regime Diurno se renega a intimidade da queda, buscando a ascensão, aqui se considera "o eixo da descida [...] um eixo íntimo, frágil e macio" (DURAND, 2002, p. 201). De acordo com Durand (2002, p. 201) "a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-se e a transformar-se em queda". Elas diferem-se, no entanto, pela lentidão em que ocorre, ou seja, a assimilação. A descida, o abismo, pode ser então relacionado ao ventre. No Regime Diurno, o ventre é o "abismo da queda", o pecado libidinoso, enquanto no Noturno, além de positivamente sexual, também é considerado suave e morno. A angústia da queda acaba se transformando em prazer e deleite quando aceita. Há essa transmutação, uma inversão dos valores previamente observados, que de acordo com o autor, podem "superficialmente passar como semelhantes" (DURAND, 2002, p. 206). Os símbolos de inversão do Regime Noturno acabam por "derrubar os valores solares simbolizados pela virilidade", minimizando a "potência viril" das imagens fálicas (DURAND, 2002, p. 211-212) e trazendo à tona a intimidade mística da noite.

O segundo grupo de símbolos do primeiro polo do Regime Noturno são os símbolos da intimidade. Nesta constelação simbólica, percebe-se a valorização da morte e de rituais de enterramento e de sacrifícios, e estes são fortemente associados ao repouso e à intimidade (DURAND, 2002, p. 236). Não mais aterrorizante, a morte, aqui, é vista como um "retorno à casa", apenas o retorno dos filhos ao calor do ventre de nossa mãe-terra.

[...] muitos povos enterram os mortos na postura fetal, marcando assim nitidamente a vontade de ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo de repouso primordial. [...] imagem de um 'retrocesso' da vida e da assimilação da morte a uma segunda infância (DURAND, 2002, p. 237 - grifo do autor).

Durand (2002) associa o conceito do túmulo ao berço, ao casulo, ao ventre materno, e a intimidade da morte acaba por "tornar-se o agradável acordar do mau sonho que a vida" seria. Ao fim, a morte pode ser percebida como o caminho da paz, da tranquilidade, do refúgio e da felicidade. Então, o cálice feminino, o "ventre

digestivo”, acaba por simbolizar o engolimento profundo presente no Regime Noturno. Diferentemente do Regime Diurno, a preocupação do Regime Noturno é o bem-estar e não as conquistas. “A quietude e a fruição das riquezas é de maneira nenhuma agressiva” (DURAND, 2002, p. 268).

A imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno, mito sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo. O redobramento do continente pelo conteúdo, da taça pela beberagem leva irresistivelmente a atenção imaginária a concentrar-se na sintaxe dramática do fenômeno do mesmo modo que no seu conteúdo intimista e místico. É assim que se passa insensivelmente do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário (DURAND, 2002, p. 279).

O primeiro polo do Regime Noturno acaba, então, servindo como um prelúdio aos símbolos de ciclicidade, presentes em “Do denário ao pau”, ou as estruturas sintéticas, o segundo polo do mesmo regime. Para o autor, o primeiro polo possui uma característica “mais radical”, utilizando uma “negação do negativo numa quietude cósmica de valores invertidos, com os terrores exorcizados pelo eufemismo” (DURAND, 2002, p. 281). Já neste caso, as estruturas sintéticas do Regime Noturno harmonizam e assimilam os aspectos abordados pelo Regime Diurno.

Os símbolos cíclicos das estruturas sintéticas do Regime Noturno focam nos aspectos de repetição do tempo e a domesticação tranquilizadora do devir, considerando que, por conta dessa ciclicidade, tudo é um “todo”. Assim, podemos dizer que essa constelação simbólica pode facilmente ser representada pelos meios de medição de tempo, como o calendário e o relógio; pela lua e os símbolos triádicos; pelas mudanças sazonais, como a vegetação e frutificação; são símbolos de regeneração, repetição e recomeço. De acordo com Durand (2002), ao mesmo tempo em que há a morte, há a promessa da renovação, o “eterno retorno”.

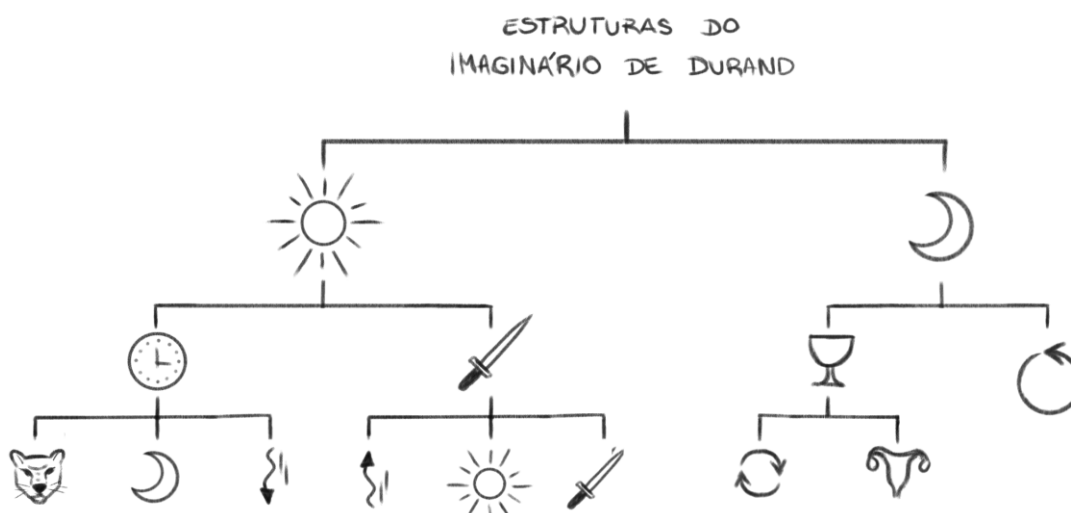
O autor cita como exemplo o símbolo teriomórfico do *Ouroboros*, ao qual Bachelard (*apud* DURAND, 2002, p. 316) chama de “animal metamorfose”, e comenta:

A que morde a cauda não é um simples anel de carne, é dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica mas como uma inversão sem fim da matéria de morte ou da matéria de vida (BACHELARD *apud* DURAND, 2002, p. 316).

Assim, vemos que este grupo de símbolos é fortemente representado pelo círculo, que “será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço”, uma forma dominação do tempo (DURAND, 2002, p. 323), e que “Todo o símbolo ligado ao ciclo possui a mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz” (DURAND, 2002, p. 328).

Também representando a ciclicidade, temos a árvore. Diferente dos primeiros símbolos circulares, porém, esta é o que ilustra “os valores messiânicos e ressurrecionais, enquanto a imagem da serpente parecia sobretudo privilegiar o sentido labiríntico e funerário do ciclo” (DURAND, 2002, p. 344). Esse símbolo tem uma imagem vertical, ascendente, porém é sempre cíclico, visto que é “irrevogavelmente genealógica”, frutífera, progressiva e, por fim, uma aliada “de toda maturação e de todo crescimento, o tutor vertical e vegetal de todo o progresso” (DURAND, 2002, p. 345).

Pensando em fornecer um melhor entendimento dos Regimes do Imaginário de Durand (2002), elaboramos o seguinte diagrama com o objetivo de ilustrar os conceitos abordados neste subcapítulo¹⁷:



Fonte: Elaborado pela autora.

¹⁷ O anexo A, retirado do livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, também ilustra, em um quadro síntese, essa divisão.

Podemos observar no diagrama acima um breve resumo dos conceitos vistos do Regime do Imaginário de Durand, em que os regimes Diurno e Noturno são representados por um sol e uma lua. Então, vemos que o Diurno se divide em dois polos: as “faces do tempo”, representadas pelo relógio, e os símbolos vitoriosos, representados pela espada. Ambos se dividem em suas três constelações simbólicas. A lua, que representa o Regime Noturno, também se divide em dois: “A descida e a taça”, representada pela taça, e os símbolos cíclicos, representado pelo círculo com seta. No caso do Regime Noturno, apenas o primeiro grupo se divide, dessa vez em duas constelações: os símbolos de inversão, representados pelas setas invertidas, e os da intimidade, representados pelo ventre.

Após compreender as Estruturas do Imaginário de Durand (2002), podemos perceber que existem características consideradas femininas e masculinas bem definidas entre um e outro, mas que, dependendo da situação, acabam se encontrando e harmonizando. Em relação a isso, em determinado momento de suas reflexões sobre os símbolos teriomórficos do Regime Diurno da imagem, e complementando o tópico anterior desta pesquisa, no qual refletimos sobre gênero, Durand faz a seguinte colocação:

A linguística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição dos substantivos faz-se primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. Em nahuatl, em algonquino, nas línguas dravídicas e ainda nas línguas eslavas, os **substantivos repartem-se em gêneros segundo essas categorias primitivas**. Segundo Bréal, o neutro das línguas indo-europeias corresponderia também a uma primitiva divisão entre inanimado e gêneros animados. **A repartição dos gêneros por semelhança de sexo seria muito mais tardia** (DURAND, 2002, p. 70 - grifos nossos).

Podemos entender, analisando os conceitos de Durand, juntamente com esta colocação, que, para o autor, não há características e conceitos fixos pertencentes a cada gênero. Embora algumas destas características sejam mais comuns e convencionalmente estimuladas dependendo do sexo biológico do indivíduo (considerando a nossa cultura ocidental), não há indicações de que estas sejam predeterminadas. Por estarmos inseridos, entretanto, em uma sociedade que já tem definidos os sentidos de masculinidade e feminilidade, acabamos por associar os conceitos durandianos vistos nos dois Regimes a um ou outro gênero, por padrão. Existem, no entanto, atributos e qualidades antropológicas que podem ou não ser mais evidentes em determinado indivíduo, não tendo relação, todavia, com o órgão

sexual deste. Entretanto, considerando os objetivos de nossa pesquisa, nosso foco se volta mais ao Regime Noturno, pois é este que possui mais afinidade ao que é considerado feminino de acordo com a cultura ocidental.

Como um complemento à teoria de Gilbert Durand, utilizamos também conceitos relacionados a padrões ocidentais quando questionado o feminino, como o ideal de beleza, conforme veremos nos próximos tópicos.

3.2.2 Os ideais de beleza

Como não ter a necessidade de um corpo 'aceitável' e 'bonito', com determinadas características de forma e cor se, desde a tenra idade, esse valores são codificados nas bonecas, nos programas infantis, nas revistas.... em quase todos os lugares? (ALBUQUERQUE, 2002, p. 24).

Apesar de iniciado há muito tempo, no período da Renascença (aproximadamente pelo século XVI) (MORENO, 2008), o culto à beleza feminina se faz presente até hoje. Porém, quando observada a figura feminina em um contexto mundial, podemos perceber que atributos valorizados em uma região podem não ser os mesmos de outras. Em um planeta tão diverso como o nosso, aquilo que é determinado como ideal de beleza feminina se modifica de acordo com a cultura¹⁸ em que estamos inseridos. Podemos entender esse ideal de beleza feminino como aquela “[...] noção, construída socialmente, de que a beleza física é um dos principais atributos das mulheres, e algo que todas as mulheres deveriam lutar para conseguir e manter” (BAKER-SPERRY, GRAUERHOLZ, 2003 *apud* MARTINS, 2016, p. 352). Porém, apesar de ser considerado um objetivo a ser atingido por muitas mulheres, não é algo relacionado com a seleção natural ou sexual. De acordo com Wolf (2018), a competição que muitas vezes se tem entre mulheres quando abordado o aspecto físico é, na realidade, contrária ao natural.

A 'beleza' não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica. O povo maori admira uma vulva gorda, e o povo padung, seios caídos [...] O fato de as mulheres competirem entre si através da 'beleza' é o inverso da forma pela qual a seleção natural afeta outros mamíferos (WOLF, 2018, p. 15 - grifos da autora).

¹⁸ Fonte: <https://incrivel.club/inspiracao-mulher/como-e-a-aparencia-da-mulher-ideal-em-11-paises-diferentes-1026360/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Em busca de aceitação, valorização e também felicidade, muitas mulheres buscam incansavelmente alcançar padrões estéticos vistos como ideais, e a mídia se aproveita dessa situação para utilizar esse ideal de beleza como um meio de divulgação de produtos e serviços estéticos, conforme colocado por Garrini (2008, *apud* SANTOS *et al*, 2013). Nesse contexto, podemos perceber que

o corpo apresenta-se como fator construtor de identidades e se transforma numa prisão, cujos carcereiros são a mídia, a moda, o olhar do outro e, principalmente, o próprio indivíduo, que não consegue escapar deste processo de busca do corpo perfeito. Portanto, o corpo da mulher é entendido como sinônimo do belo, sendo imposto pela sociedade e submetido à constante construção (SANTOS *et al*, 2013, p. 137-138)

Como podemos observar, esses ideais de beleza aos quais as mulheres são induzidas a buscar são, em sua maioria, ditados pela mídia quando retratados no cinema e em capas de revistas - mesmo no nicho das animações, ainda há a preservação dessa mesma estética. Considerando que estamos refletindo sobre os padrões ocidentais, e que o que é belo é construído também com base em relações de poder (SANTOS, 2008, p. 38), pode-se observar que estes são reflexos da forte influência das culturas eurocêntricas e estadunidenses. Logo, podemos definir que o padrão de beleza cultuado pela cultura ocidental é, na sua grande maioria, caracterizado pelo corpo jovem e magro, de pele clara e cabelos lisos (naturais, ou não), tanto loiros quanto escuros (SANTOS, 2008, p. 79). Os meios para alcançar esses objetivos (ou mantê-los, já que a juventude é de extrema importância) são a prática de exercícios, dietas, plásticas, tratamentos capilares periódicos e a utilização de produtos anti-envelhecimento, já que “Independentemente de idade, etnia e geração, todos esses investimentos são válidos para a mulher que deseja ter um conjunto socialmente construído e identificado como belo” (SANTOS, 2008, p. 82). No Brasil, por exemplo, os índices de cirurgia plástica são altíssimos, com o valor de 13,1% em relação a mais de 100 outras nações, o que manteve o país no topo das pesquisas por dois anos seguidos¹⁹.

Por mais que hoje em dia as visões estejam se expandindo, movimentos de amor-próprio estejam mais presentes no dia a dia e que as pessoas estejam cada vez mais cientes de que muito da imagem propagada pelas mídias são falsas,

¹⁹ Fontes: <https://www.terra.com.br/noticias/segundo-dados-brasileiros-lideram-ranking-de-realizacao-de-cirurgias-plasticas,6569851c337fc38888230ab371c00558bp3sdhiz.html>; <https://jornal.usp.br/ciencias/cresceu-mais-de-140-o-numero-de-procedimentos-esteticos-em-jovens-nos-ultimos-dez-anos/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

muitas mulheres ainda tentam se adequar a estes padrões para evitar ser “marginalizada e excluída de seu nicho/grupo identitário ou socialmente culpada e rotulada de negligente” (SANTOS, 2008, p. 40). Esses fatores acabam por transformar o corpo feminino quase em um objeto e, muitas vezes, isso acaba resultando em uma inversão de princípios quando, mesmo impossível de ser alcançada, “[a] busca da perfeição corporal é confundida com felicidade e realização ao ocupar o lugar dos valores morais e éticos, o que acaba gerando grandes frustrações” (SILVEIRA, 2013, p. 108). As frustrações geradas, inclusive, podem influenciar no surgimento de doenças psicológicas graves, como anorexia e bulimia.

[...] o corpo é caracterizado como uma fascinação, tornando-se alvo do mercado da estética em que transformar a aparência chega a ser um elemento crucial, compreendendo uma forma de expressão, simbolismo e sentimento, em que mulheres e homens são atraídos por um ideal de beleza (SANTOS *et al*, 2013, p. 136).

Em relação às princesas dos contos de fadas, a beleza é, sem dúvida, uma das características mais presentes na imagem dessas mulheres, em contraparte às características não tão positivas que as personagens antagonicas de suas histórias carregam. De acordo com Martins (2016), “histórias que privilegiam a beleza feminina têm visivelmente mais chance de sobreviver ao longo do tempo”. Por exemplo, no filme Cinderela da Disney, podemos perceber que a caracterização das irmãs da protagonista foram pensadas para que estas fossem tão feias e preguiçosas de modo a se contrapor à estética e à personalidade da princesa, e a fizesse parecer “ainda mais amável do que já era”²⁰. Essa caracterização, utilizada em muitos filmes de princesa da Disney, reforça ainda mais o conceito de que o bom é belo, e o ruim é feio.

Observando os aspectos expostos até então, podemos dizer que as feminilidades estão ancoradas em determinadas características físicas, um ideal de beleza feminino. Para fins de análise, determinamos aqui que esse ideal de beleza é classificado em algumas categorias, sendo elas: corpo (magro), idade (jovem), pele (clara e sem imperfeições), cabelos (compridos e lisos) e feições (delicadas). Através de diversos processos de significação, conseguimos perceber que estes

²⁰ Fonte: Documentário *From Rags to Riches: The Making of Cinderella*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMngvFH3q8M>. Acesso em: 20 out. 2021.

aspectos físicos são aqueles mais apreciados e incentivados, enquanto ser diferente disso é, na grande maioria, desvalorizado, classificado como menos bonito ou feio.

Assim, mesmo que tenhamos evoluído em questões de representatividade e diversidade com relação a feminilidades, ainda hoje se propagam padrões vistos muitas vezes como ideais e que são difundidos “seguindo modelos e discursos que estão assentados numa cultura machista e patriarcal” (OLIVEIRA, 2017, p. 9), e que podem também ir além do ideal de beleza física. Tais discursos, os quais chamamos aqui de virtudes femininas tradicionais - que abordaremos no tópico seguinte, podem muito bem se encaixar nos contextos inicialmente invocados pelo imagético da princesa da Disney, quando “A bela, não é somente bela, ela também é recatada e sua função é a de ser esposa. Ela não fala, não tem voz, como já dito, e sua felicidade consiste em manter o casamento e cuidar do filho (OLIVEIRA, 2017, p. 9).

3.2.3 Virtudes femininas, ou a feminilidade tradicional

Coração puro, delicadeza, gentileza e ingenuidade são algumas das características que podemos observar em grande parte das personagens principais de contos de fadas, além da constante beleza. Em alguns contos, vemos princesas amaldiçoadas, aprisionadas ou escravizadas que passam grande parte de suas trajetórias sofrendo. Apesar de todas as adversidades, essas personagens se mantêm esperançosas, boas e dedicadas, logo, um exemplo “perfeito” de mulher.

Levando em consideração as épocas em que os contos de fadas foram difundidos, em que o poder era estritamente masculino, temos como padrão uma representação feminina passiva e submissa. Valores patriarcais eram ensinados desde cedo, e ser obediente e bondosa eram virtudes necessárias para obter sucesso em uma sociedade em que o objetivo central de uma mulher era a possibilidade de conseguir um bom casamento. Logo, a existência de virtudes era quase uma certeza de recompensa. Isso é muito bem demonstrado no conto de Cinderela, em que é visível uma submissão da personagem principal diante das opressões e do abuso familiar, em que o casamento, para ela, acaba agindo como um fator de salvação e possibilidade da tão esperada felicidade - algo que ia ao encontro com a estrutura e regras da sociedade do século XVII.

A adaptação desse conto para os cinemas, pela Disney, mantém o padrão, representando uma personagem graciosa e delicada. Conforme colocado por

Pimenta & Dal Cortivo (2012, p. 13), acabamos por perceber que “no final [...] a mulher bondosa é recompensada com o casamento, enquanto as más são castigadas”. Isso nos leva a observar a existência de um certo sistema de recompensas, em que um “comportamento feminino submisso, manso e passivo é sugerido e recompensado pela ação dessas histórias” (LIEBERMAN, 1972, p. 390 – tradução nossa²¹).

Sob esta perspectiva, percebemos os filmes citados como dispositivos de pedagogização da norma, uma vez que as princesas apresentam a figura de uma mulher meiga, gentil, cordata, que tem seu final feliz junto a um homem ao qual ela está feliz em servir e mimar (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 7).

É perceptível que, nos primeiros filmes de princesa da Disney, em que há a presença de mulheres possuidoras de virtudes vistas como tradicionais tais qual Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela e A Bela Adormecida, essas personagens femininas acabam por serem sempre as figuras passivas, que devem ser salvas. Seus futuros na narrativa, inclusive, são sempre determinados por outros personagens, conforme relembra Machida e Mendonça (2020) no seguinte trecho:

Branca de Neve foge do castelo por causa do caçador enviado pela rainha, é acolhida pelos anões e é salva pelo príncipe. Cinderela vive uma opressão, por parte de sua madrasta e irmãs, e encontra seu final feliz ao lado do príncipe. Aurora é vítima de uma maldição que condiciona toda a sua história e é também salva por um príncipe. Elas se encontram à mercê de situações impostas e resolvidas por outros, sem qualquer poder de decisão ou centralidade discursiva (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 9).

Esse tipo de narrativa mostra “[...] uma imagem dos papéis sexuais, comportamentos e psicologias, e uma maneira de prever o resultado ou destino de acordo com o sexo [...]” (LIEBERMAN, 1972, p. 384 – tradução nossa²²). Assim, pode-se presumir que as pessoas que consomem estes tipos de produtos, principalmente as jovens, podem ser levadas a entender esses aspectos como fixos, ideais e necessários para atingir certos objetivos. Isso acontece pois estes levam a “aprender padrões comportamentais e associativos, sistemas de valores e como prever as consequências de atos ou circunstâncias específicas” (LIEBERMAN, 1972,

²¹ No original, “Submissive, meek, passive female behavior is suggested and rewarded by the action of these stories” (LIEBERMAN, 1972, p. 390).

²² No original, “[...] a picture of sexual roles, behavior, and psychology, and a way of predicting outcome or fate according to sex” (LIEBERMAN, 1972, p. 384).

p. 384 – tradução nossa²³). No caso de histórias como as supracitadas, acabamos por perceber que “[...] a garota que é rejeitada e mal tratada, e que se submete à sua sorte, chorando mas nunca fugindo, tem um destino especial compensatório à sua espera” (LIEBERMAN, 1972, p. 390 – tradução nossa²⁴). A passividade, ao fim, é algo esperado quando se trata de mulheres.

Ainda em relação às pré-determinações relacionadas a gênero, Machida e Mendonça (2020) expõem a essencialidade da figura masculina em alguns filmes, mesmo que o protagonismo seja, em teoria, da personagem feminina. Durante alguns momentos do século XX, com os homens partindo para as guerras, as mulheres acabaram sendo postas em funções que, previamente, eram vistas apenas como masculinas. Assim, com o término dos conflitos, a sociedade fez esforços para retornar ao seu padrão anterior, enviando as mulheres novamente para a vida doméstica. Para isso, houve a implementação de “um movimento comunicacional com forte apelo publicitário que valorizava as habilidades domésticas e o bom comportamento”. A revista *Housekeeping Monthly*, por exemplo, elaborou um guia de como ser uma boa esposa, que determinava “que a esposa ideal deveria manter a casa sempre limpa, deixar a comida pronta para quando seu marido chegasse, estar sempre bonita para ele, não questioná-lo em nada, não reclamar, entre outras coisas” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 7). Portanto, alguns produtos midiáticos podem ter sido utilizados como uma forma de propagar esse movimento.

Enquanto a princesa ideal espera pacientemente por seu final feliz ao lado de seu príncipe encantado, personagens femininas que são descritas de maneiras diferentes, ou que tenham objetivos diferentes - como, por exemplo, não optar pelo casamento -, acabam sendo repreendidas, vistas e tratadas como mulheres mimadas ou teimosas, tendo suas liberdades e identidades negadas. Além disso, pode-se entender que exista uma necessidade orgulhosa relacionada ao controle das ações dessa personagem feminina, pois em vários contos há uma “sensação de triunfo quando uma princesa obstinada se submete ou é forçada a se submeter a um marido” (LIEBERMAN, 1972, p. 393-394 – tradução nossa²⁵).

²³ No original, “[...] learn behavioral and associational patterns, value systems and how to predict the consequences of specific acts or circumstances” (LIEBERMAN, 1972, p. 384).

²⁴ No original, “[...] the girl who is singled out for rejection and bad treatment, and who submits to her lot, weeping but never running away, has a special compensatory destiny awaiting her” (LIEBERMAN, 1972, p. 390).

²⁵ No original, “[...] a sense of triumph when a wilful princess submits or is forced to submit to a husband” (LIEBERMAN, 1972, p. 393-394).

Quando os contos de fadas mostram o cortejo como algo emocionante e o concluem com o casamento e a vaga afirmação de que ‘eles viveram felizes para sempre’, as crianças podem desenvolver um desejo profundo de serem sempre cortejadas, uma vez que o casamento é literalmente o fim da história (LIEBERMAN, 1972, p. 394 – tradução nossa²⁶).

Outro fator importante é a associação das virtudes com a beleza ideal, enquanto comportamentos divergentes dos sugeridos são conectados à feiura. E isso está, também, intrinsecamente ligado aos padrões sociais de belo, já abordados no tópico anterior. Conforme os autores,

da mesma maneira que o homem é visto como um ser universal, a mulher branca também é vista como a mulher universal. É por este motivo que a grande maioria das princesas repercutem que o modelo ideal de feminilidade é o branco. **A invisibilização de outros corpos e experiências faz com que o imaginário que temos de uma princesa seja o de uma mulher universal: branca, magra, delicada, vulnerável** (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 12 - grifos nossos).

Isso apenas reforça o imaginário padrão que se tem da figura da princesa, que possui, em geral, sua identidade limitada e resumida a seu gênero e a determinadas performances tidas como ideais em determinadas épocas (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 18).

Na categoria das princesas exemplares, temos três protagonistas que são essencialmente representadas pelo seu gênero, no sentido de que, sua construção como personagem é baseada somente nas características e performances do feminino. Durante suas animações, o que as definem são seus gestos meigos e delicados, suas ações sempre comedidas e vulneráveis, não havendo construções que as individualize para além disso. Se analisarmos comparativamente as três, **veremos que elas são essencialmente a mesma personagem em narrativas distintas [...]** Seus gestos delicados e precisos, performados quase como uma coreografia, apresentam uma mulher que deve sempre ser gentil, bondosa, carinhosa e cuidadosa. Esses gestos trazem repercussões para o corpo, de maneira que o levantar de mãos das princesas, por exemplo, traz significações corporificadas [...]. As três princesas dessa categoria possuem essa mesma construção, não tendo diferenciações corpóreas significativas. **Não apenas as performatividades são as mesmas, mas os corpos também, sendo sempre brancos, magros, dentro de um padrão de beleza estabelecido.** Além disso, elas nunca demonstram quaisquer traços de agressividade. **Quando coisas ruins acontecem, elas nunca revidam ou se enfurecem, apenas manifestam tristeza e sofrimento, o que diz muito da época em que os filmes foram passados. Mostrar personagens submissas e passivas era fundamental** (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 18-22 - grifos nossos).

²⁶ No original “When fairy tales show courtship as exciting, and conclude with marriage, and the vague statement that ‘they lived happily ever after’, children may develop a deepseated desire always to be courted, since marriage is literally the end of the story” (LIEBERMAN, 1972, p. 394).

Na perspectiva de Butler (2003 *apud* MACHIDA; MENDONÇA, 2020), o lugar universal é representado pelo masculino, “enquanto o feminino seria a própria marcação do gênero”. Como exemplo, Machida e Mendonça (2020) citam a princesa Merida, de Valente (2012) ao colocar que, por performar feminilidades divergentes daquelas vistas como femininas (mesmo que estas sejam ações “neutras e universais”, como correr, pular e andar a cavalo), ela é vista como uma princesa masculinizada - colocando o feminino como “um lugar limitado ao oposto do masculino” (BUTLER, 2003, p. 29 *apud* MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 25).

Com isso, podemos perceber que tanto os contos como suas adaptações mais antigas, que seguem apenas um padrão de feminilidade tradicional, acabam por servir como uma forma de “[...] aculturar as mulheres aos papéis sociais tradicionais” (LIEBERMAN, 1972, p. 383 – tradução nossa²⁷). Isso mantém e incentiva aspectos de poder e força representados por homens, “deixando as mulheres nesse lugar de passividade e vulnerabilidade”, reforçando também a ideia de que uma ascensão financeira “não é possível de maneira autônoma, apenas através de um terceiro masculino” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 10). Essa situação provavelmente se deu pela existência de papéis de gênero construídos ao longo do tempo e que, pelas divisões de tarefas entre gêneros, acabou determinando a mulher como mantenedora do lar, a colocando em um papel de submissão que é fruto de uma estrutura social em que o casamento se mostra, para as mulheres, como um dos únicos meios de ascender no futuro. Esse sistema acaba por reforçar não apenas visões tradicionais de feminilidade, mas também questões relacionadas a orientações sexuais heteronormativas.

²⁷ No original, “[...] acculturate women to traditional social roles” (LIEBERMAN, 1972, p. 383).

4 PERCURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo serão abordados os delineamentos de pesquisa, caracterizando o processo de estudo dos conceitos propostos pelo referencial teórico; a definição do *corpus* e suas justificativas; e a proposta analítica que será utilizada para explorar os objetos empíricos e, após, expor os resultados apurados.

4.1 DELINEAMENTOS DA PESQUISA

Considerando os aspectos subjetivos a serem analisados com base nos objetos empíricos, tendo em mente que estes são afetados por questões culturais e sociais, e visto que não se tem pretensão de quantificar dados ou buscar generalizações, a presente pesquisa será caracterizada como uma pesquisa qualitativa.

A pesquisa qualitativa é de particular relevância ao estudo das relações sociais devido à pluralização das esferas de vida. As expressões-chave para essa pluralização são a 'nova obscuridade' (Habermas, 1996), a crescente 'individualização das formas de vida e dos padrões biográficos' (Beck, 1992) e a dissolução de 'velhas' desigualdades sociais dentro da nova diversidade de ambientes, subculturas, estilos e formas de vida. Essa pluralização exige uma nova sensibilidade para o estudo empírico das questões (FLICK, 2009, p. 20 – grifos do autor).

Assim, tendo em vista que os objetos que serão analisados são dois filmes dos estúdios Disney, foi escolhida como forma de investigação a pesquisa exploratória documental. Gil (2002) define a pesquisa exploratória como um meio de

[...] proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que [...] têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado (Gil, 2002, p. 41).

Já de acordo com Godoy (1995, p. 21), uma pesquisa documental é caracterizada pelo “exame de materiais de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico, ou que podem ser reexaminados, buscando-se novas e/ ou interpretações complementares”. A definição de “documento”, nas palavras da autora,

[...] deve ser entendida de uma forma ampla, incluindo os materiais escritos (como, por exemplo, jornais, revistas, diários, obras literárias, científicas e técnicas, cartas, memorandos, relatórios), as estatísticas (que produzem um registro ordenado e regular de vários aspectos da vida de determinada sociedade) e os elementos iconográficos (como, por exemplo, sinais, grafismos, imagens, fotografias, filmes) (GODOY, 1995, p. 21).

Ainda de acordo com Godoy (1995), documentos “[p]odem ser considerados uma fonte natural de informações à medida que, por terem origem num determinado contexto histórico, econômico e social, retratam e fornecem dados sobre esse mesmo contexto”. Além disso, ainda é uma boa opção para o estudo de períodos de tempo mais longos, pois possibilita a identificação de “uma ou mais tendências no comportamento de um fenômeno” (GODOY, 1995, p. 22). Logo, considerando o recorte selecionado como objeto de análise, a pesquisa documental pode ser considerada um bom método de estudo.

4.2 DEFINIÇÃO DO CORPUS

Levando em conta o objetivo desta pesquisa, de analisar as transformações nos padrões de gênero nas representações das figuras femininas de filmes baseados em contos de fada, os objetos de análise escolhidos foram os filmes da franquia Disney Princesa, dos estúdios Disney.

Porém, para conseguir perceber e analisar quaisquer alterações entre padrões de feminilidade, é necessário haver um espaço de tempo significativo entre os conteúdos analisados. Assim, foi feito um recorte considerando tanto o histórico temporal quanto os contextos histórico-sociais presentes no momento de lançamento dos filmes selecionados. Dessa forma, foram selecionados dois filmes de princesa da franquia supracitada para compor o corpus desta pesquisa, sendo o primeiro Branca de Neve e os Sete Anões, lançado em 1937, e um dos mais recentes, Raya e o Último Dragão, lançado em 2021²⁸.

A escolha pelo último filme lançado pela franquia se deu pelo fato de ser um conteúdo recente, que não foi tão explorado em pesquisas quanto os antecessores Valente (2012), Frozen (2013) ou Moana (2016), que também são exemplos de produtos audiovisuais com representações de feminilidades que podem ser consideradas como disruptivas, em comparação aos conceitos tidos como

²⁸ O apêndice A apresenta a listagem de filmes da franquia Disney Princesa lançados até o momento.

tradicionais - presentes nos primeiros filmes, já mencionados anteriormente, nos capítulos em que falamos sobre imaginários e feminilidades.

O primeiro filme selecionado para compor nosso *corpus*, Branca de Neve e os Sete Anões, de 1937, conta com a seguinte sinopse:

Uma rainha má e bela resolve, por inveja e vaidade, mandar matar sua enteada, Branca de Neve, a mais linda de todo o reino. Mas o carrasco que deveria assassiná-la a deixa partir e, durante sua fuga pela floresta, ela encontra a cabana dos sete anões, que trabalham em uma mina e passam a protegê-la. Algum tempo depois, quando descobre que Branca de Neve continua viva, a Bruxa Má disfarça-se e vai atrás da moça com uma maçã envenenada, que faz com que Branca de Neve caia em um sono profundo até o dia em que um beijo do amor verdadeiro a faça despertar²⁹.

Já o segundo objeto de análise, *Raya e o Último Dragão*, de 2021, é apresentado da seguinte maneira:

Em *Raya e o Último Dragão*, Kumandra é um reino habitado por uma vasta e antiga civilização conhecida por ter passado gerações venerando os dragões, seus poderes e sua sabedoria. Porém, com as criaturas desaparecidas, a terra é tomada por uma força obscura. Quando uma guerreira chamada Raya, convencida de que a espécie não foi extinta, decide sair em busca do último dragão, sua aventura pode mudar o curso de todo o mundo³⁰.

Apenas observando brevemente as sinopses dos filmes, pode-se perceber a diferença entre os tipos de narrativas e as motivações por trás das ações das personagens principais. Branca de Neve é diretamente descrita apenas com base na sua bela aparência, e demonstra uma motivação consequente das decisões de outra personagem. Além da beleza, ela não possui traços de personalidade revelados. Já Raya, descrita como uma guerreira, não tem traços físicos ou de personalidade revelados. Porém, com base no imaginário composto pelo único adjetivo utilizado para descrevê-la e pela motivação apresentada – de sair em busca de uma aventura –, já se pode ter dela uma visão divergente de Branca de Neve.

4.3 COLETA DE DADOS

A técnica de coleta de dados utilizada foi a de observação dos dois filmes selecionados. Primeiramente, foi feita uma análise inicial dos filmes, em que

²⁹ Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-27524/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

³⁰ Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-265028/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

observamos sua história e como as personagens atuavam no enredo³¹. Com base no referencial teórico analisado, foram sistematizados aspectos de feminilidade em palavras-chave. A partir disso, durante uma segunda observação dos filmes, foram sendo identificados e catalogados em anotações alguns desses aspectos que foram sendo percebidos nos contextos, conforme apêndice D. Os filmes foram assistidos duas vezes integralmente, mas algumas cenas que julgamos importantes foram retomadas durante a análise.

A partir dessa observação, decidimos estabelecer três categorias a serem analisadas. Essas categorias foram escolhidas com base em uma equivalência entre os dois filmes, pois os aspectos a serem analisados deveriam possuir um padrão para formular uma comparação entre os dois objetos. São eles: personalidade, aparência física e motivações. Além da possibilidade de comparação, por serem aspectos equivalentes, a escolha dessas categorias se deu também por estas, com base no *corpus* selecionado, serem muito contrastantes entre si, se considerarmos os aspectos de feminilidades apresentados no referencial teórico.

4.4 PROPOSTA ANALÍTICA

Determinado o *corpus* e a coleta de dados, realizamos, então, uma análise e interpretação do conteúdo coletado. A categorização e a sistematização dos dados foi inspirada na análise de conteúdo de Bardin (2011), em que foram elencadas categorias que auxiliaram a responder o problema desta pesquisa, e a análise final dessas categorias foi feita por meio da sociologia compreensiva de Weber (2002).

Com base na perspectiva conceituada por Bardin, Godoy (1995, p. 23) afirma que a técnica da análise de conteúdo "parte do pressuposto de que, por trás do discurso aparente, simbólico e polissêmico, esconde-se um sentido que convém desvendar". Convém então utilizar algumas técnicas desta análise para decifrar um conjunto de significados subjetivos presentes nas narrativas escolhidas. Godoy (1995) ainda explica que esse tipo de análise é normalmente separada por "três fases fundamentais: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados".

³¹ O apêndice B e C apresentam uma descrição mais detalhada dos filmes, conforme primeira leitura fílmica.

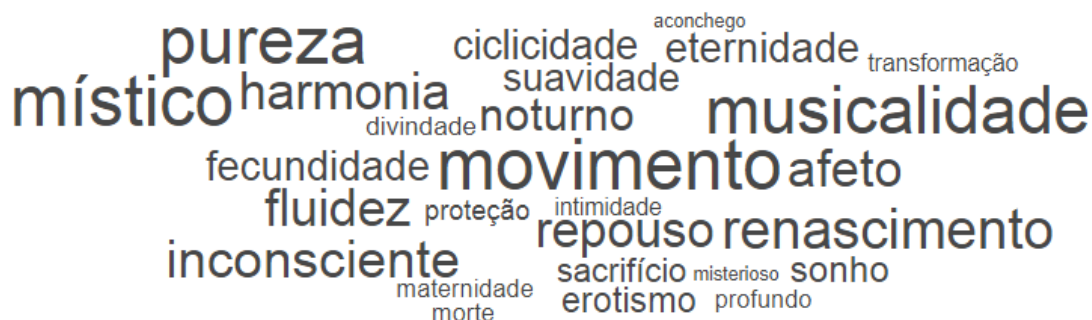
Nesta análise, o pesquisador busca compreender as características, estruturas e/ou modelos que estão por trás dos fragmentos de mensagens tomados em consideração. O esforço do analista é, então, duplo: entender o sentido da comunicação, como se fosse o receptor normal, e, principalmente, desviar o olhar, buscando outra significação, outra mensagem, passível de se enxergar por meio ou ao lado da primeira. (GODOY, 1995, p. 23).

Utilizando a técnica supracitada como fonte de inspiração, determinamos então como etapas analíticas:

1. Descrever os filmes selecionados a partir de uma primeira leitura fílmica;
2. Desenvolver o referencial teórico acerca dos aspectos de feminilidades, com base em Durand (2002) e textos complementares;
3. Sistematizar os principais aspectos de feminilidades, os representando por palavras-chave;
4. Assistir os filmes, realizando uma segunda leitura fílmica;
5. Identificar e analisar os padrões de feminilidades apontados anteriormente.

A primeira etapa compreende os apêndices B e C. A segunda etapa foi desenvolvida no capítulo 3, subcapítulo 3.2, evidenciando os conceitos de feminilidade com base na teoria das estruturas do imaginário de Gilbert Durand (2002) e os conceitos de ideal de beleza com base em estudos de Martins (2016), Santos *et al* (2013), Santos (2008) e outros. Neste mesmo subcapítulo, abordamos também os conceitos de virtudes femininas tradicionais, com base em textos de Machida e Mendonça (2020) e Lieberman (1972). Para a realização da terceira etapa, como forma de sistematizar as feminilidades percebidas na etapa anterior, desenvolvemos três nuvens de palavras: a primeira, referente ao Regime Noturno das estruturas do imaginário; a segunda, referente às feminilidades tradicionais; e uma terceira, que compila os aspectos principais das duas primeiras. Em relação ao Regime Noturno, de Durand (2002), tem-se a seguinte figura:

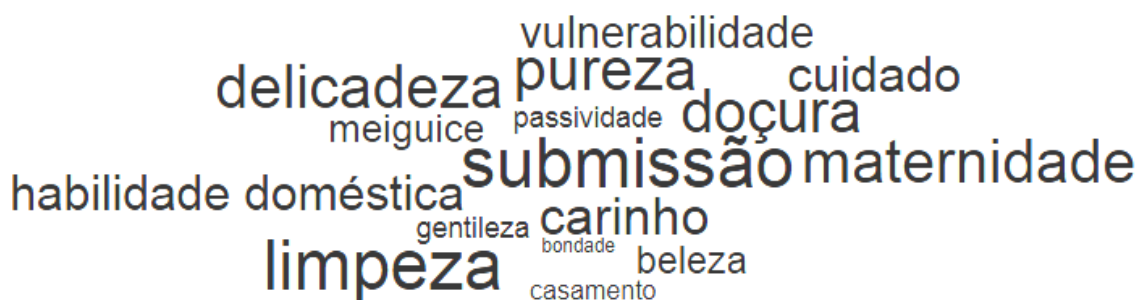
Figura 2 - Nuvem de palavras-chave: Regime Noturno de Durand



Fonte: Elaborado pela autora.

Considerando os referenciais teóricos sobre os conceitos de feminilidade, construímos a seguinte nuvem de palavras:

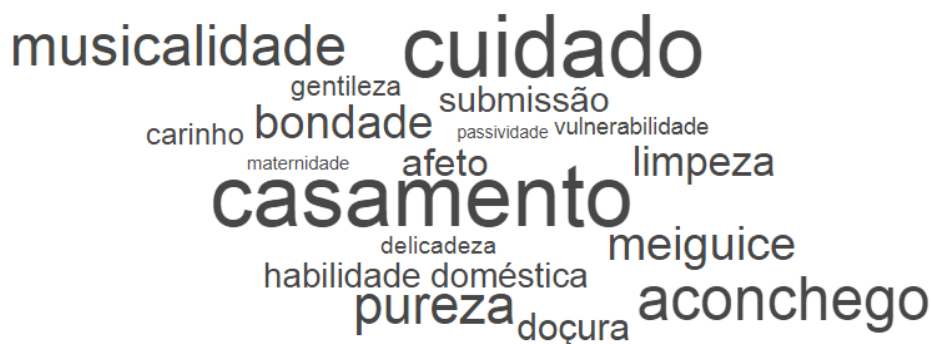
Figura 3 - Nuvem de palavras-chave: Feminilidades tradicionais



Fonte: Elaborado pela autora.

Enfim, compilamos os aspectos principais que julgamos mais importantes das duas nuvens de anteriores, e construímos a terceira nuvem, sendo ela:

Figura 4 - Nuvem de palavras-chave: Traços psicológicos e comportamentais tradicionalmente visto como femininos



Fonte: Elaborado pela autora.

Na quarta etapa, foram reassistidos os filmes para obter uma nova leitura fílmica e observar aspectos relacionados aos conceitos estudados e sistematizados (resultados presentes no apêndice D), para então chegar à quinta e última etapa. Nesta última etapa, para facilitar a identificação e análise dos padrões de feminilidade, iremos determinar três categorias de análise, sendo elas: personalidade (que compreende os traços psicológicos das personagens), aparência física (que compreende a imagem física das personagens) e motivações (que compreende os ímpetus que fazem com que a personagem siga seus objetivos, ou até mesmo o que leva à ação em sua narrativa).

Para a metodologia de raciocínio, foi escolhida a sociologia compreensiva, fundada por Max Weber, cujo objeto de estudo era o "processo de racionalização da cultura ocidental". De acordo com Gonçalves (2004, p. 112) a sociologia compreensiva "é uma das referências para pensar questões pertinentes ao estudo da sociedade e das relações de sociabilidade contemporânea".

O ponto de partida da sociologia weberiana é o princípio de que o conhecimento é parcelado, é parcial, é social e culturalmente definido e valorativamente orientado. Em outras palavras, a cultura e a sociedade interferem na percepção e, assim, a ciência não é um tratado taxionômico e acabado. Não o é porque quem a faz é o homem e ele é portador de valores e tem uma finitude, por assim dizer, um limite, enquanto uma mente que tem a capacidade de apreender o mundo real. O conhecimento assim é parcelar, resultado dos recortes ajuizados pelos valores do indivíduo (GONÇALVES, 2004, p.115).

Assim, utilizando uma sistematização inspirada na análise de conteúdo de Bardin (2011), procuramos analisar os filmes selecionados como *corpus* com base nas categorias definidas na coleta de dados, observando os aspectos apresentados nas personagens principais dos objetos empíricos e os interpretando com base na sociologia compreensiva de Weber (2002).

5 ANÁLISE DOS PADRÕES DE FEMINILIDADES NOS FILMES DA DISNEY

Neste capítulo serão brevemente apresentados os dois objetos de análise, os filmes *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Raya e o Último Dragão* (2021). A partir deles, identificamos, com base nas teorias previamente estudadas, aspectos e características de feminilidades das personagens principais, conforme definidos na coleta de dados.

5.1 BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

No filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, temos como protagonista a princesa Branca de Neve que, após ser quase assassinada por sua madrasta, acaba fugindo e buscando abrigo na casa de sete anões, até ser encontrada pela antagonista e colocada em um sono profundo, do qual será retirada apenas com um beijo de amor.

Branca de Neve se mostra como um retrato fiel da legítima princesa, cheia de aspectos tidos tradicionalmente como femininos. Nos próximos tópicos, vamos analisar os aspectos de personalidade, aparência física e motivações apresentadas por ela, buscando conectá-los com as teorias previamente abordadas nesta pesquisa.

5.1.1 Personalidade

Podemos perceber, de pronto, a passividade presente na personalidade de Branca de Neve, nos primeiros momentos do filme. Por ser bonita demais, sua madrasta a coloca para trabalhar como criada no palácio. Ela se submete à ordem, mantendo-se sempre alegre e cantante (figura 5). Durante esses primeiros momentos, podemos observar que a princesa é uma menina graciosa, gentil, delicada e sonhadora.

Branca de Neve não se manifesta contra a Rainha em momento algum e acata as ordens dadas, mesmo quando estas são para prejudicá-la. Ela se mantém aguardando, entretanto, por aquele que a salvará e com ela viverá feliz para sempre. Lembremos, aqui, do sistema de recompensas citado por Lieberman (1972), mencionado quando abordamos as virtudes femininas tradicionais.

Figura 5 – Branca de Neve trabalhando no palácio



Fonte: DisneyPlus³².

No momento de conflito, quando abordada pelo Caçador, que faz menção de atacá-la para cumprir às ordens da Rainha, Branca de Neve simplesmente se assusta e tenta se proteger (figura 6). Ela não fica com raiva ou contra-ataca. Ela nem mesmo tenta correr. Sua fuga, inclusive, ocorre apenas após o Caçador desistir de matá-la, quando este insiste que ela corra da Rainha Má. A partir disso, a princesa se mostra facilmente impressionável e amedrontada, quando todos os elementos da floresta acabam por se transformar em uma ameaça.

Em algum ponto da escapada, ela se esgota e cai no chão, chorando. Percebemos, junto com ela, que os medos eram apenas frutos de sua imaginação. Conversando com os animais presentes na floresta, ela chega à conclusão de que todos os medos podem ser vencidos cantando. Observamos que a troca de estado de espírito da personagem é muito rápida e rasa.

³² Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/branca-de-neve-e-os-sete-anoes/7X592hsrOB4X>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 6 – Reação de Branca de Neve ao ser atacada



Fonte: DisneyPlus³³.

Ao encontrar a cabana dos anões, sua primeira impressão é a de que os moradores são crianças órfãs. Assim, mesmo sendo uma menina bem jovem e, nem ao menos, conhecendo-os, assume um papel de mãe/esposa, visto que, “após enumerar todas as suas habilidades enquanto dona de casa, conquista, definitivamente, o ‘sim’ dos anões para ficar a partir da alegação de que ela faz ‘bons pudins’” (FOLLONI, 2019, p. 53). A partir de então, Branca de Neve se compromete em trabalhar (limpando, costurando, cozinhando...) para os anões, em troca de moradia e proteção, se mostrando sensível e vulnerável. A princesa parece estar sempre feliz, apesar da ameaça de morte que ainda paira sobre sua cabeça. Podemos associar esse fato à importância da figura materna, tanto no século XVIII, em que os contos dos Grimm foram lançados (MARQUES, 2021), quanto no século XX, quando houveram movimentos para uma retomada das mulheres à domesticidade. Machida e Mendonça (2020, p. 18) reforçam, declarando que a princesa “apresenta claramente o modelo de mulher a ser seguido à época, sendo

³³ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/branca-de-neve-e-os-sete-anoes/7X592hsrOB4X>. Acesso em: 15 nov. 2021.

uma espécie de mãe e esposa para os anões, arrumando a casa, cozinhando, lhes dando banho”.

Representar o feminino e o masculino de acordo com os padrões do século passado ainda fazia sentido durante boa parte do século XX, época em que ainda havia distinção clara dos papéis de gênero (feminino = lar e família, masculino = trabalho e proteção). Somente após o movimento feminista ganhar força na década de 1960 é que surgiram adaptações de contos de fadas com outros tipos de abordagens e representações de gênero (MENDES, 2017, p. 67).

Em todos os momentos, Branca de Neve se movimenta com gestos dançados, o que apenas reforça sua delicadeza e leveza. Em sua vivência com os anões, podemos perceber demonstrações de amor e bondade, mesmo conhecendo-os tão pouco. Bondade, essa, que se estende à Rainha Má, quando esta se disfarça de senhora e lhe bate à porta. Isso nos mostra que Branca de Neve é, acima de tudo, uma menina ingênua e inocente, quando acredita em promessas vazias de sonhos realizados.

Examinando os aspectos de personalidade de Branca de Neve com base na teoria de Durand (2002), percebemos que a personagem possui maior afinidade com o Regime Noturno. Apesar disso, não podemos dizer que ela possui várias características desse regime. Pode ser observado que a princesa possui pureza e suavidade, uma busca pela proteção e aconchego, e grande expressão de maternidade – aspectos que, se somados aos elementos de limpeza, submissão e demais qualidades vistas como tradicionalmente femininas, representam um ideal de feminilidade tradicional.

Essa idealização da mulher como mãe e esposa virtuosa percorre, na verdade, todo o imaginário da cultura ocidental. No Jornal do Comércio em 1891 a mulher já era descrita como “[amante], filha, irmã, esposa, mãe, avó. Nestas seis palavras existe o que o coração humano encerra de mais doce, de mais puro, de mais estático, de mais sagrado, de mais inefável” (PEDRO, 2008, p. 281 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 4).

Porém, outros aspectos noturnos das estruturas imaginárias durandianas são elementos presentes não nela, mas sim na personagem antagônica, a Rainha Má. O místico misterioso, a profundidade e a transformação, são elementos femininos poderosos que, nesse caso, são colocados como características ruins, reiterando um ideal perfeito e submisso esperado da mulher na sociedade ocidental.

5.1.2 Aparência física

A princesa Branca de Neve, interpretada pela Disney, é apresentada como uma jovem e bela garota de pele branca e clara, corpo magro, olhos castanhos e cabelos negros e curtos (figura 7). Sua beleza é, inclusive, a característica mais valorizada no decorrer do filme e, é basicamente o que motiva toda a narrativa, já que é a razão pela qual o destino da personagem se modifica.

Figura 7 – Aparência física de Branca de Neve



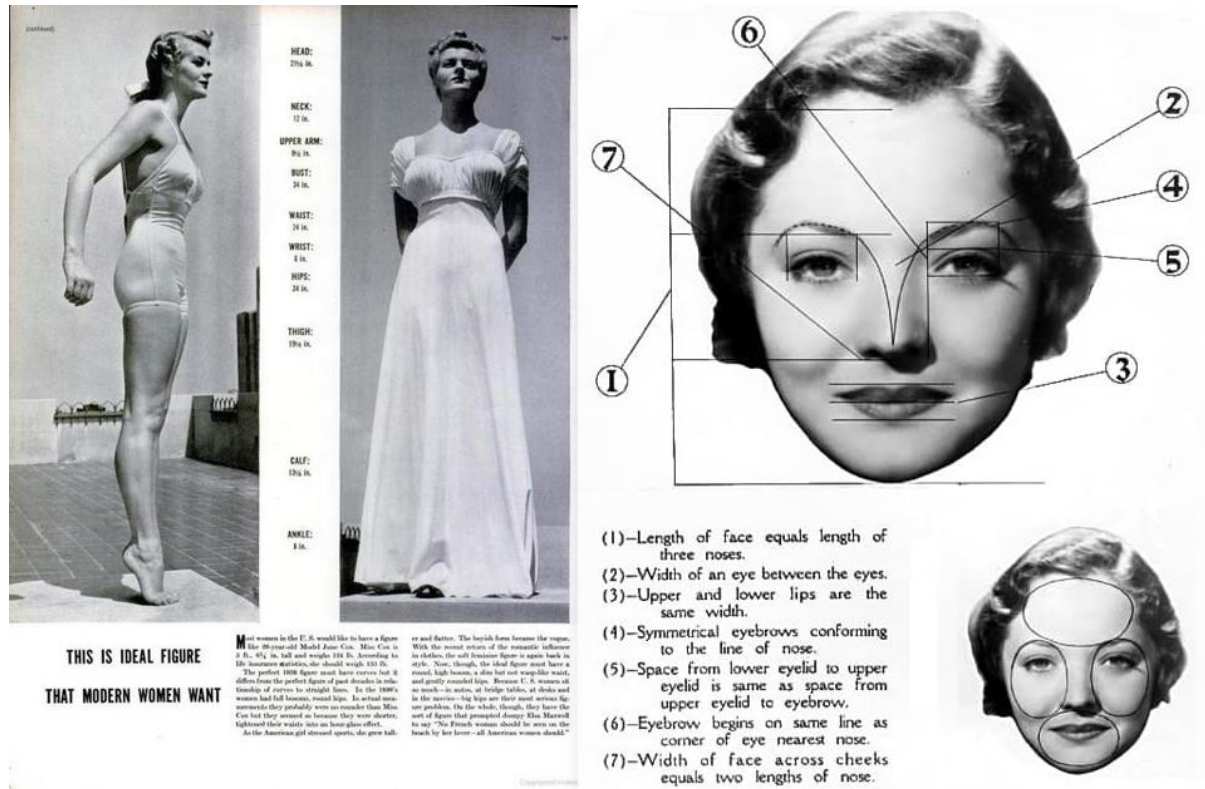
Fonte: DisneyPlus³⁴.

É notável que Branca de Neve segue alguns dos padrões eurocêntricos e ocidentais valorizados na época em que o filme foi produzido, considerando os ideais dos anos 30 (figura 8). Além disso, temos Hedy Lamarr, Marge Champion e Adriana Caselotti (figura 9) como algumas das inspirações utilizadas para a imagem da personagem (tanto Champion quanto Caselotti tiveram envolvimento na produção do longa, como modelo vivo e voz, respectivamente)³⁵. Existe a possibilidade também de que sua aparência muito tenha a ver com a origem do conto, visto que os Irmãos Grimm eram alemães e, talvez, tenham tentado criar uma ambientação próxima à realidade.

³⁴ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/branca-de-neve-e-os-sete-anoes/7X592hsrOB4X>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³⁵ Fonte: <https://medium.com/cinesuffragette/the-women-behind-snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937-9e369e27aa74>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Figura 8 – O ideal feminino dos anos 30



Fonte: Compilação da autora³⁶.

Figura 9 – Hedy Lamarr, Marge Champion e Adriana Caselotti (nessa ordem)



Fonte: Compilação da autora³⁷.

³⁶ Montagem feita a partir de imagens obtidas nos sites Good Housekeeping e Cosmetics and Skin. Disponíveis em: <https://www.goodhousekeeping.com/beauty/a32787/ideal-woman-body-type-1930s/>; <https://www.cosmeticsandskin.com/fgf/ideal-face.php>.

Em sua imagem, podemos perceber elementos tidos como extremamente femininos: seus gestos são delicados e graciosos; seus movimentos dançados, quase performáticos (figura 10); sua fala é mansa, suave e às vezes sussurrada. Esses aspectos também são reforçados ainda pelo belo vestido que a princesa usa, que segura e balança toda vez que ela anda.

Figura 10 – O andar dançante de Branca de Neve



Fonte: DisneyPlus³⁸.

Temos, em Branca de Neve, a presença de uma imagem que reforça aspectos tidos como femininos que eram valorizados e incentivados, talvez em uma busca de “naturalizar alguns rótulos que foram culturalmente atribuídos ao sexo feminino” (OLIVEIRA, 2017, p. 4). Na maioria dos aspectos, podemos dizer que sua aparência está de acordo com o padrão ideal de beleza, tanto o da época quanto o atual, pois se percebe que sua aparência é jovem, magra, branca e clara, com feições delicadas e sem imperfeições.

³⁷ Montagem feita a partir de imagens obtidas nos sites IMDB, InStyle e Classicmoviehub. Disponíveis em: <https://www.imdb.com/name/nm0001443/mediaindex/>; <https://www.instyle.com/celebrity/marge-champion-snow-white-dead-101>; <https://www.classicmoviehub.com/mini-tribute-adriana-caselotti/>.

³⁸ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/branca-de-neve-e-os-sete-anoes/7X592hsrOB4X>. Acesso em: 15 nov. 2021.

5.1.3 Motivações

Apesar de todas as qualidades observadas em Branca de Neve, não se identifica em momento algum na personagem impulsos ou vontade de agir diferentemente do que lhe ordenaram. Um fator colocado por Mendes (2017) é a dependência da princesa em relação a outros personagens, todos masculinos, quando necessária proteção ou medidas de sobrevivência. Primeiramente, sua vida é salva pelo Caçador, que a deixa sobreviver porque é bela e inocente; após, os anões lhe oferecem proteção, enquanto ela limpa e cozinha; e, por fim, “o príncipe [...] a salva do sono eterno e [...] condena a vilã à morte”, premiando a princesa com o casamento (MENDES, 2017, p. 93).

Considerando essa questão de falta de motivação e ação na personagem, Marques (2021), inclusive, reflete sobre o papel de Branca de Neve como heroína, já que esta carrega o nome do filme, e questiona:

[...] qual seria exatamente esse seu lugar como heroína? Afinal de contas, apesar de seguir toda a jornada de iniciação, é ao mesmo tempo donzela salva pelo verdadeiro herói masculino, seguindo apenas os acontecimentos e a trama que lhe é proposta, sem um evidente lugar de escolha, sem realmente posicionar-se (MARQUES, 2021, p. 44).

Branca de Neve se mostra, na realidade, um artefato passível de salvação, um modo de reforçar as ações fortes e corretas das figuras masculinas da história. Quando analisando Branca de Neve, Machida e Mendonça (2020) a associam à suas sucessoras, Cinderela e Bela Adormecida, ao comentar:

Cinderela e Aurora, da mesma forma, não possuem grandes aspirações ou motivações, e basicamente são constituídas por suas performances do feminino ideal. A primeira deseja se libertar-se da exploração de sua madrasta e irmãs, mas vê como saída conseguir um marido, e tem esse objetivo alcançado através apenas da sua beleza normativa e delicadeza. Já Aurora é tão vazia de desenvolvimento que quase não possui falas, sendo a segunda protagonista com menos falas de todos os filmes Disney, só perdendo para Dumbo, que não possui nenhuma. Ademais, a personagem passa boa parte do filme desacordada, o que demonstra uma construção fraca, já que suas ações e o discurso são tudo que a definem. Com isso, suas identidades acabam totalmente baseadas em uma identidade de gênero (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 18).

Logo, vemos que Branca de Neve é uma protagonista sem interferência em sua própria narrativa, sendo apenas uma lembrança das responsabilidades e virtudes atribuídas a um feminino ideal.

Assim, se não são as decisões da protagonista os grandes motivadores da narrativa, podemos considerar este como sendo a rivalidade feminina, já que todos os acontecimentos se dão a partir do desejo da Rainha Má de ser a mais bela, determinando, então, o destino da princesa. Há uma clara presença do bem *versus* o mal, considerando que, indubitavelmente, “para cada retrato brilhante de mulheres submissas consagradas na domesticidade, existe uma imagem negativa igualmente importante que incorpora o perverso sacrilégio [...]” (GILBERT; GUBAR, 2000, *apud* MARQUES, 2021, p. 47). Percebe-se que “[a] narrativa de ‘Branca de Neve’, independente da adaptação, acaba quase sempre reforçando a inimizade e o egoísmo do gênero feminino” (MENDES, 2017, p. 94).

A Beleza, [...] em Branca de Neve [...], era o maior estigma da feminilidade. Se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Outros atributos que chamam a atenção eram a delicadeza, a honestidade, e a obediência que complementavam seus encantos. As personagens que não tinham esses atributos, e tentavam se impôr pela inteligência, pela maldade ou pela inveja, eram punidas ou simplesmente esquecidas (QUEIROZ *et al*, 2015, p. 3).

Novamente, percebe-se que feminilidades divergentes daquelas incentivadas são vistas como ruins, já que sempre “[...] há algum tipo de punição para aquelas que fogem do estereótipo um tanto quanto católico da ‘moça bondosa e casta’” (MENDES, 2017, p. 96).

5.2 RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO

No filme *Raya e o Último Dragão*, temos a personagem principal Raya, a princesa de um povo que guarda um último resquício de magia de dragão, no reino de Kumandra. Após uma desavença com os outros povos do reino, alguns monstros voltam à vida, e Raya precisa sair em busca de uma salvação para seu mundo. Nessa jornada, acaba por conhecer diversos personagens que a ajudarão a alcançar seu objetivo.

Enquanto princesa, podemos perceber que Raya está longe do estereótipo previamente interpretado pela Disney. Nos próximos tópicos, analisaremos seus aspectos de personalidade, aparência física e motivações, conectando com as teorias previamente abordadas nessa pesquisa.

5.2.1 Personalidade

Raya se mostra uma protagonista de personalidade forte, destemida e completamente segura de si (na maior parte do filme). Além de possuir uma personalidade forte, é extremamente perspicaz e estratégica, o que podemos perceber em algumas situações que ela enfrenta para conseguir recuperar os pedaços da Joia do Dragão (figura 11). Além disso, vemos que ela tem grande força de vontade quando assume seu erro e faz de tudo para consertá-lo. Durante seu desenvolvimento, podemos observar o pessimismo, a falta de fé e desconfiança que ela tem nas pessoas, mas também vemos o grande amor pela família e a lealdade e gentileza com seus novos amigos. Por fim, quando junto desses novos amigos, Raya se mostra uma garota espirituosa, divertida e um tanto quanto sarcástica.

Ela certamente é uma princesa diferente da maioria que os estúdios Disney trouxeram “à vida”. Ela é hábil em lutas, forte e esperta, mas também é pessimista, solitária e violenta. Durante todo o filme, Raya mostra um espectro grande de emoções, o que a faz uma personagem complexa, e sua personalidade parece bastante real.

Figura 11 – A perspicácia de Raya ao enfrentar uma armadilha



Fonte: DisneyPlus³⁹.

Quando em um momento de conflito, Raya se mostra decidida. Ela enfrenta sua inimiga Namaari com coragem e grande habilidade com a espada que empunha (figura 12). Apesar de ser uma luta de onde ela não sai vitoriosa e onde apanha em vários momentos, Raya não desiste em nenhum momento, persistindo no combate para que seus amigos conseguissem fugir. Em relação à essa representação, Xu (2021) comenta que Raya e o Último Dragão

[...] pode ser o filme mais poderoso [da Disney], pois cria um mundo inteiro cheio de mulheres poderosas e centra sua história nas relações entre várias personagens femininas. O mundo de Raya está cheio de mulheres soldados, líderes, rainhas e dragões dominantes (XU, 2021, p. 328 – tradução nossa⁴⁰).

³⁹ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/raya-e-o-ultimo-dragao/6dyengbx3iYK>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁰ No original, “[...] might be the most powerful movie, as it creates an entire world full of powerful women and centers its story on relationships between multiple female characters. Raya’s world is filled with dominant women soldiers, leaders, queens, and dragons” (XU, 2021, p. 328).

Figura 12 – Reação de Raya ao ser atacada



Fonte: DisneyPlus⁴¹.

Ao analisar Raya com base nas teorias de Durand (2002), percebemos que ela possui uma grande quantidade de aspectos pertencentes ao Regime Diurno do Imaginário, que contém características interpretadas pela nossa sociedade como masculinas. Ela é forte, destemida e enfrenta o inimigo, utilizando técnicas de luta e sua espada, além de não se espantar ou surpreender com a violência. Inclusive, podemos perceber, em outra cena em que ela duela com Namaari, que a luta poderia levar à morte da antagonista pelas mãos de Raya (figura 13), se não fosse a lembrança de Sisú. Apenas esse aspecto já é uma grande diferença em relação a qualquer outra princesa da franquia.

Figura 13 – Raya cega pela raiva, enquanto duela com Namaari



Fonte: DisneyPlus⁴².

⁴¹ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/raya-e-o-ultimo-dragao/6dyengbx3iYK>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴² Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/raya-e-o-ultimo-dragao/6dyengbx3iYK>. Acesso em: 15 nov. 2021.

5.2.2 Aparência física

A princesa Raya entregue pela Disney é apresentada como uma jovem garota de pele morena, corpo magro, olhos castanhos e cabelos negros, lisos e compridos (figura 14).

Figura 14 – Aparência física de Raya



Fonte: DisneyPlus⁴³.

Em relação à aparência física, Raya se encaixa em alguns aspectos do padrão de beleza ocidental. Porém, ainda podemos considerá-la uma personagem que vai contra o padrão eurocêntrico, pois possui alguns elementos que vão contra ao ideal de beleza que este determina. Sua pele não é clara e ela não possui as feições delicadas e suaves. Entretanto, ela tem pontos que vão a favor desse padrão, com seu corpo magro, cabelos lisos e juventude. Algumas dessas características se dão pela origem da personagem: o reino de Kumandra foi baseado em uma fusão de lugares e culturas do Sudeste Asiático, como as tailandesas e vietnamitas⁴⁴. Logo, a aparência da personagem não é apenas algo planejado para diferenciá-la das princesas anteriores. Simplesmente se trata de um retrato geral da imagem das pessoas que vivem no sudeste da Ásia. De um total de 49 filmes dos estúdios Disney lançados até os anos 2000, apenas 9 representavam

⁴³ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/raya-e-o-ultimo-dragao/6dyengbx3iYK>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁴ Fonte: <https://ichi.pro/pt/a-fusao-das-culturas-do-sudeste-asiatico-em-raya-e-o-ultimo-dragao-74330759293185>. Acesso em: 13 nov. 2021.

culturas que não faziam parte da Europa ou América Anglo-Saxônica⁴⁵. Destes 9, apenas 2 fazem parte da franquia Disney Princesa, sendo eles Aladdin (1992) e Mulan (1998). Em um geral, a imagem particular de cada personagem presente no filme é única. Logo, a representatividade de Raya é um dos pontos fortes do filme.

Seu físico é magro, porém muito mais realista, se comparado a outras princesas (algo que já havia sido feito pela Disney, com a personagem Moana, do filme homônimo de 2016), e por mais que esteja dentro de um padrão de beleza socialmente aceito, é uma característica que faz sentido, se pensarmos no contexto da personagem: Raya está sempre em ação, treinando ou duelando. Apesar disso, ela ainda é o que pode ser interpretado como feminina. Seus cabelos são longos; seu rosto possui traços fortes, mas, ainda assim, se mostra suave; e seu corpo não possui músculos aparentes (ao contrário da personagem antagonista, Namaari, que ostenta uma musculatura corporal muito mais desenvolvida). Não se tem muito foco, porém, em seu físico. Em determinados momentos, inclusive, suas roupas (calças soltas e blusa transpassada) estão completamente cobertas pela capa que ela usa (figura 15). De acordo com Xu (2021),

[a] aparência física das personagens esmaga estereótipos, com personagens de diferentes estilos e roupas. [...] Raya e Namaari utilizam calças e cintos simples, com Namaari estilizando um *sidecut*⁴⁶ curto intimidante. Pelo contrário, também existem personagens, como Virana que usa vestidos elegantes (XU, 2021, p. 328 – tradução nossa⁴⁷).

⁴⁵ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/nova-princesa-de-raya-e-o-ultimo-dragao-lidera-luta-da-disney-pelo-mercado-asiatico.shtml>. Acesso em 14 nov. 2021.

⁴⁶ Corte em que um lado da cabeça é raspado e o outro mantém o volume do cabelo. A personagem Namaari, de Raya: https://pbs.twimg.com/media/E3I_G88WYAcWrlj.jpg. Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴⁷ No original, “The physical appearance of characters smashes through stereotypes, with characters of different styles and clothing. For example, Raya and Namaari both sport simple pants and belts, with Namarri styling an intimidating short side cut. On the contrary, there are also characters, such as Virana who wears elegant gowns (XU, 2021, p. 328).

Figura 15 – Aparência física de Raya



Fonte: DisneyPlus⁴⁸.

5.2.3 Motivações

O principal combustível que impulsiona Raya a agir, em relação à busca dos pedaços da Joia do Dragão, é a vontade de rever seu pai, que fora transformado em pedra pelas criaturas inimigas. Tudo o que ela faz é com esse objetivo e, por isso, ela arrisca sua vida por diversas vezes.

Nesta narrativa, não há dependência alguma da parte das personagens femininas em relação às masculinas. Essas personagens são independentes, poderosas e têm motivações próprias. Como Xu (2021) coloca,

[...] Raya e o Último Dragão [...] está repleto de mulheres fisicamente e intelectualmente poderosas com status sociais elevados e influentes. Eles mostram a força e a destreza de cada personagem feminina. Além disso, cada personagem feminina possui suas próprias crenças, características e defeitos. A história se desenvolve com seu crescimento e mudanças, e finalmente elas se tornam heroínas em seu mundo (XU, 2021, p. 330 – tradução nossa⁴⁹).

Raya não é uma princesa que precisa de salvação. Nos momentos em que ela precisa, a salvação vem dela mesma ou de seus novos amigos. Os objetivos são, na grande parte dos momentos, alcançados com um esforço conjunto desse

⁴⁸ Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/raya-e-o-ultimo-dragao/6dyengbx3iYK>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴⁹ No original, “[...] Raya and the Last Dragon [...] are filled with physically and intellectually powerful women with high and influential social statuses. They show strength and prowess of each female character. In addition, each female character is given their own beliefs, characteristics, and flaws. The story develops with their growth and changes, and finally they become heroes in their world (XU, 2021, p. 330).

grupo. Ao final, são as escolhas das personagens que moldam seu próprio futuro, e nada disso é influenciado pelo gênero delas.

Nesse caso, podemos perceber que a rivalidade feminina não tem nada a ver com beleza ou homens (tópico abordado em diversos contos e filmes de contos de fadas), e sim é criada com base em ideais, preconceitos e na falta de confiança que a protagonista tem em outras pessoas. Isso, inclusive, é um ponto que faz com que o filme passe muito bem no Teste de Bechdel.

O Teste de Bechdel foi desenvolvido por Alison Bechdel, cartunista estadunidense, em 1985, “com o objetivo de mensurar concepções de gênero integrantes do discurso cinematográfico” (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 252). De acordo com Magaldi e Machado (2016),

[p]ara passar no teste, um filme precisa atender a três parâmetros: (i) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas; (ii), as duas personagens precisam conversar entre si; (iii) o assunto dessa conversa precisa ser qualquer tópico que não seja um homem (MAGALDI, MACHADO, 2016, p. 252).

A maioria dos personagens presentes em *Raya e o Último Dragão* são do gênero feminino; tanto as duas protagonistas quanto uma das principais antagonistas são do gênero feminino; os assuntos abordados pelas personagens são, em grande parte do filme, meios de salvar seu mundo e rever sua família. Os personagens masculinos interpretam um papel mais do que secundário pelo menos até a metade do filme, quando Raya começa a fazer novos amigos. Podemos considerar, então, *Raya e o Último Dragão* como uma boa representação desse teste, reconhecido, inclusive, pelo site oficial do teste⁵⁰.

Machida e Medonça (2020) refletem sobre questões levantadas, referentes à representações de feminilidades, quando analisados Valente (2012) e Moana (2016), considerando Merida uma princesa que desafia os valores vistos tradicionalmente como femininos, enquanto Moana simplesmente não tem o que desafiar, já que esses valores não são predeterminados ou exigidos, e o foco se coloca unicamente sobre seus desejos e suas aspirações.

Moana performa-se de maneira semelhante à Merida, correndo, lutando, navegando e construindo. Entretanto, em seu universo, tais performances não são vistas como masculinas e sim como algo que a sucessora do chefe,

⁵⁰ Fonte: https://bechdeltest.com/view/9504/raya_and_the_last_dragon/. Acesso em: 18 nov. 2021.

independentemente do gênero, deve saber. Todo o conflito entre feminilidades e masculinidades apresentado em Valente parece ter sido superado em Moana, pois a sociedade ali colocada traz, para o âmbito das feminilidades, performances que antes eram consideradas masculinas. Enquanto Merida é uma mulher performando masculinidades, Moana **é uma mulher performando novas feminilidades**. As problemáticas da protagonista dizem muito mais de suas ambições exploratórias do que de uma limitação de gênero imposta. Além disso, à medida que Merida tem como exemplo seu pai, Moana tem como exemplo principal uma personagem feminina, sua avó. (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 25).

Assim como em Moana (2016), Raya e o Último Dragão transforma os padrões de figuras exemplares e supera o antecessor quando apresenta não apenas mulheres fortes e independentes, mas também mulheres em posições de poder, que em momento algum “[...] são questionadas ou educadas” (XU, 2021, p. 330 – tradução nossa⁵¹). Xu (2021) também aponta a inexistência de histórias de fundo em que as personagens femininas são mostradas “tendo que se levantar contra uma sociedade patriarcal para reivindicar essas posições ou ter que lutar para mantê-las”. Os cargos ocupados são apenas opções presentes nas realidades dessas mulheres. Há, assim, uma normalização da imagem de mulheres guerreiras, atributo que, por muito tempo, se manteve fixo como uma característica masculina.

Mendes (2017, p. 74), em sua análise de adaptações do conto de Branca de Neve, dos Grimm, faz a seguinte colocação sobre determinadas personagens femininas: “Elas são a causa e a solução dos problemas, as vilãs e as heroínas do conto”. Por mais que não seja referente ao objeto aqui analisado, acreditamos ser uma colocação pertinente, visto que podemos perceber o mesmo arco em Raya e o Último Dragão.

5.3 ANÁLISE COMPARATIVA

Quando analisada a personalidade de Branca de Neve, percebemos que ela possui alguns aspectos que a ligam ao Regime Noturno de Durand (2002). Estão explícitas a pureza e suavidade da personagem, bem como o aconchego que suas atitudes maternas trazem e a musicalidade de seu desenvolvimento. Entretanto, vemos que ela possui uma gama de aspectos de feminilidade tradicional, por ser um retrato das estruturas sociais da época, que colocavam a mulher em um lugar de domesticidade, trabalhando unicamente para o cuidado com o marido e os filhos.

⁵¹ No original, “[...] are never questioned or brought up (XU, 2021, p. 330).

Nos contos de fadas, isso é muitas vezes colocado como parte de uma linda narrativa, levando as pessoas a crescerem acreditando que o casamento é uma das melhores etapas da vida.

A partir dos questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade do século XX e o início do século XXI através dos filmes da Walt Disney (Branca de Neve, Cinderela, A Bela Adormecida, Valente, Malévola e Frozen), todas as diferenças estão subordinadas ao momento histórico em que se insere o sujeito. Este redimensiona modos de vida, a partir de uma intenção, regida por quem tem o poder. No século passado prevalecia a ideia que a mulher pertencia apenas ao espaço privado, ao doméstico. À ela não era dado o direito de circular ou frequentar o espaço público. Nesse sentido, a educação para ela passa a ser sinônimo de uma preparação para o "bom desempenho de seu papel de mãe e esposa" (QUEIROZ, 2015, p. 7).

Enquanto isso, Raya está bem mais conectada aos conceitos de Durand (2002). Ao mesmo tempo em que possui aspectos vistos muitas vezes como estritamente masculinos pela sociedade, os traços femininos se manifestam numa mesma proporção. Mesmo que tenha um apanhado de atitudes e aspectos do Regime Diurno das estruturas do imaginário, ainda existe, na personagem de Raya, a presença de bondade, gentileza e afeto. Podemos perceber claramente o amor que ela carrega por sua família (composta por seu pai). Tanto que, para salvar ele e o seu mundo do destino de ser pedra pela eternidade, ela supera os seus medos e inseguranças. Durante seu desenvolvimento, Raya vai acumulando diversos aspectos do Regime Noturno, retomando o místico e a aceitação da "morte", em um sacrifício pelo futuro, seguido por um renascimento figurado, quando retorna da condição de pedra.

Considerando os aspectos de feminilidades tradicionais, apenas Branca de Neve se identifica. Porém, podemos concluir que tanto Branca de Neve quanto Raya possuem a presença de aspectos do Regime Noturno de Durand (2002). Ao contrário de Branca de Neve, entretanto, que possui uma imagem vulnerável e necessita proteção, Raya age como protetora, havendo um forte contraste entre as personalidades das personagens. A segunda, entretanto, demonstra mais desenvolvimento e profundidade em relação a sua personalidade e emoções e, juntamente com a apresentação desses diversos aspectos do Regime Diurno, acaba por se tornar uma imagem que se equilibra entre os Regimes do imaginário de Durand (2002).

Em relação à aparência física, ambas se adequam ao ideal de beleza vigente. Porém, enquanto Raya possui uma sobreposição dos aspectos de personalidade em relação à sua imagem, percebemos que não é o caso de Branca de Neve, considerando que o pouco mostrado de sua personalidade é abafado quando comparado ao seu aspecto físico e superficial. Branca de Neve resume o ideal de beleza feminina quase em sua totalidade. Raya, por sua vez, também tem afinidade com o ideal de beleza, porém, pode ser entendida como uma imagem disruptiva, já que possui aspectos que vão contra o padrão ocidental normalmente utilizado pela Disney.

Há em Branca de Neve e os Sete Anões uma vontade de manter e incentivar certos padrões de gênero, algo que não existe em Raya e o Último Dragão. Mesmo que em nenhum dos filmes as questões de gênero sejam diretamente abordadas ou questionadas, em Raya não vemos nenhuma ligação de gênero com relações de poder. Observa-se a presença tanto de mulheres quanto de homens como chefes de tribo e integrantes de exércitos. A própria Raya é uma guerreira, tal qual sua antagonista Namaari.

Quando as animações apresentam mulheres como o centro de uma narrativa e as mostram em situações e funções sociais diversas (guardas, seguranças, navegadoras, guerreiras etc.), torna-se possível às crianças ampliarem suas concepções de feminilidade. Criar novas representações femininas na mídia, apresentar identidades mais elaboradas e bem construídas é uma das formas para se alterar as concepções normativas de gênero. É importante pontuar que tais construções das feminilidades e das masculinidades não podem ser separadas de outros marcadores sociais, como raça, classe, sexualidade etc. (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 3).

Logo, vemos que, diferente de Branca de Neve e os Sete Anões, que aguarda por um homem que a resgate e mantém uma posição de vulnerabilidade, Raya e o Último Dragão possui uma independência do feminino em relação ao masculino, não cabendo na história, também, quaisquer abordagens relacionadas ao relacionamento romântico. Não existem afrontas quando personagens femininas exercem posições de poder – são, inclusive, incentivadas, como o filme nos mostra, já nos primeiro minutos, quando Raya treina com seu pai para se tornar a mais nova guardiã da Joia do Dragão.

Os contos de fadas da Disney do século XXI possuem uma forte influência feminista, pois construíram espaços em que as mulheres tinham papéis não mais secundários, mas primários [...]. O feminino é apresentado como

corajoso, inteligente, atuante e com poder decisório. A maldade, por sua vez, não está presente apenas no espaço feminino, mas também no masculino, se temos bruxas, também temos ogros. As princesas modernas não mais precisam resgatadas ou ficar 'dormindo' à espera do príncipe encantado. Segundo Bruno Bettelheim, 'Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo toda a vida' (BETTELHEIM, 1980, p. 208-209) (QUEIROZ, 2015, p. 6).

Por isso, com base nesses vários aspectos, podemos considerar Raya como uma personagem que traz mais diversidade ao rol de princesas da marca Disney, e que poderá servir de inspiração de empoderamento para muitas crianças e jovens que não se enxergam nas princesas clássicas, nos dias de hoje. Além disso, por ter uma vasta representação de culturas asiáticas, é um filme que pode ser considerado mais inclusivo e multicultural, trazendo visibilidade para a riqueza de outros lugares e culturas presentes no mundo.

A mulher do século XXI deixou de ser coadjuvante para assumir um lugar diferenciado na sociedade, com novas liberdades, dando voz ativa ao seu senso crítico. Hoje as mulheres não ficam restritas apenas ao espaço privado, ao lar; tomaram dimensões amplas e tem um papel fundamental no comando das universidades, empresas, nas escolas, nos hospitais e outras instituições (QUEIROZ, 2015, p. 10).

Como comentado por Mendes (2017, p. 101), a atualização de narrativas de contos de fadas se dão com o objetivo de "manutenção [do nosso] sistema econômico consolidado", o capitalismo. Pode-se deduzir o mesmo quando abordadas obras novas de empresas de grande influência, como os estúdios Disney, considerando uma maior representatividade demandada pelo consumidor.

Esse fato, entretanto, não deixa reduzir o impacto que novas e mais diversificadas interpretações de feminilidades representam na sociedade e no futuro feminino, considerando a importância e a necessidade de desvincular estereótipos socialmente construídos e mantidos da imagem do feminino.

A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são **incompletos**. Eles fazem com que uma história se torne a única história (ADICHE, 2019, p. 26).

Em Raya e o Último Dragão, a "[...] Disney finalmente se desvia de seu rosto feminino genérico e estereotipado enquanto [...] lançam personagens com

características e corpos únicos” (XU, 2021, p. 328 – tradução nossa⁵²). Por fim, podemos dizer que, independente dos objetivos, a empresa está buscando uma modificação nos padrões estereotipados de feminilidades, retratando personagens mais reais, saudáveis e diversas e, com isso, desempenhando um importante “[...] papel de mudança em como a sociedade exhibe os papéis de gênero” (XU, 2021, p. 330 – tradução nossa⁵³). Resta-nos, por fim, aguardar os impactos dessas novas reproduções de valores feministas no futuro de nossa sociedade.

⁵² No original, “[...] Disney finally strayed away from their generic, stereotypical female face as [...] casts characters with unique features and bodies” (XU, 2021, p. 328).

⁵³ No original, “[...] role in changing how society displays gender roles” (XU, 2021, p. 330).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos apresentar os contos de fadas em suas origens, adaptações e atualizações, bem como conceitos relacionados a gênero e feminilidades, com base nas teorias de Gilbert Durand (2002) e autores complementares. Utilizamos como objeto empírico os filmes *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Raya e o Último Dragão* (2021), da Disney. Os filmes foram selecionados de acordo com o critério de maior intervalo de tempo, tendo em vista que nosso problema de pesquisa foi “como as representações das princesas nos filmes de contos de fadas da Disney transformam padrões de gênero?”. Para resolver esse problema, definimos como objetivo geral analisar os padrões de gênero nas representações das protagonistas femininas de produtos audiovisuais da franquia Disney Princesa, sendo complementado pelos seguintes objetivos específicos: (i) compreender os conceitos de gênero e feminilidades; (ii) mapear padrões de gênero presentes nas narrativas dos filmes selecionados e, (iii) comparar as representações sociais midiáticas dentre os filmes destacados.

Para responder os objetivos específicos, discorreremos sobre o conceito de gênero, a partir de textos de Louro (1997), Piscitelli (2009) e Connell e Pearse (2015); definimos alguns aspectos de feminilidades, utilizando como base a teoria das estruturas do imaginário de Gilbert Durand (2002) e alguns autores complementares; e discorreremos sobre o ideal de beleza atual com base em textos Martins (2016), Wolf (2018), (SANTOS et al, 2013) entre outros. Enquanto isso, para responder o objetivo geral, foram sistematizados os principais aspectos de feminilidades e efetuada uma análise de conteúdo dos objetos empíricos, inspirada na teoria de Bardin (2011), com o auxílio da sociologia compreensiva, metodologia de raciocínio Weber (2002).

Após a análise dos objetos empíricos, podemos considerar que o lugar simbólico de *Branca de Neve* em seu filme pode ser associado a estruturas sociais desiguais, ainda vigentes em nossa sociedade patriarcal. Conforme a análise pelas categorias propostas, percebemos que *Branca de Neve* pode ser considerada uma princesa de feminilidade tradicional, que é colocada em uma posição de domesticidade e maternidade, tendo um "final feliz" como objetivo único e predeterminado. Podemos também perceber uma conexão entre essa supervalorização do casamento com os padrões de beleza e ideais de feminilidade,

visto que as chances de obter sucesso nesse quesito aumentam quando se faz parte de um ideal valorizado, algo que é representado em *Branca de Neve e os Sete Anões*, quando se frisa a beleza da personagem e a rivalidade causada por esse motivo entre as personagens femininas.

No caso de *Raya*, após a análise, consideramos que ela faz parte de um espaço simbólico que atualmente vem sendo muito utilizado, e que procura empoderar as personagens femininas, apropriando aspectos e características neutras, mas que muitas vezes acabam por ser relacionados exclusivamente ao gênero masculino, como a ação da luta e a busca pela aventura. Observando as categorias propostas, percebemos que *Raya* se afasta de alguns aspectos tidos como tradicionalmente femininos, mas mantém traços de personalidade afetuosa e protetora, bem como alguns dos ideais de beleza. Logo, ambas as personagens possuem traços do Regime Noturno de Durand (2002), mas estes se manifestam de diferentes maneiras, visto que são influenciados pelos momentos históricos em que os filmes foram lançados, acompanhando a moralidade da época, os processos históricos sociais e culturais e às expectativas que a sociedade tem da mulher nesses determinados momentos, alimentando e reproduzindo sistemas de valores e crenças – tal quais os contos de fadas, quando lançados originalmente.

Reconhecemos que o presente trabalho apresenta algumas fragilidades. Visto que foram analisados apenas dois objetos, os resultados podem ser superficiais ou incompletos. Indicamos, para quem puder ter interesse, utilizar dessa lacuna para desenvolver novos e mais aprofundados desdobramentos referentes a esse tema, com um *corpus* mais amplo e que possa apresentar mais consistência referente a essas mudanças (ou não) dos padrões de feminilidades presentes nas personagens dos filmes de princesa da Disney.

Em relação à metodologia, consideramos que as estruturas do imaginário de Gilbert Durand (2002) foram uma base muito instigante, que suscitaram diversas questões durante a análise. Seria interessante que o campo da comunicação se voltasse mais para as teorias desenvolvidas por esse autor, pois ele pode ser um bom aporte para observar questões de gênero e como estas são apresentadas socialmente.

Por fim, esse trabalho buscou contribuir com o pensamento sobre as mudanças relacionadas ao gênero na comunicação, que, juntamente com os imaginários sociais, acabam impactando profundamente na sociedade. Apesar de,

muitas vezes, serem desenvolvidos com o objetivo de alcançar sucesso financeiro, os produtos audiovisuais lançados pelas mídias acabam sendo artefatos simbólicos e culturais, quando buscam não apenas repassar informações, mas ser uma referência para o consumidor. Esses produtos se tornam uma forma de educar futuras gerações e atualizar valores que, em grande parte das vezes, são discriminatórios e superficiais, transformando o gênero em uma condição para exercer vivências que deveriam ser vistas apenas como naturais.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Companhia das Letras, 2019.

ADORO CINEMA. BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. **Adoro Cinema**. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-27524/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

ADORO CINEMA. RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO. **Adoro Cinema**. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-265028/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

AGUIAR, Eveline Lima de Castro. BARROS, Marina Kataoka. **A representação feminina nos contos de fadas das animações de Walt Disney: a resignificação do papel social da mulher**. Natal, 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1959-1.pdf>. Acesso em 09 mai. 2021.

ALBUQUERQUE, Maria de Fátima M. de. **O corpo do desejo: mulheres & imagem corporal no espaço urbano de Maceió**. Maceió: EDUFAL, 2002.

ARAUJO, Kellen Arcanjo de. A representação feminina no conto Branca de Neve e os Sete Anões. **Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 1, p. 7413-7424, 2021. Disponível em: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/23451/18832>. Acesso em: 15 nov. 2021.

ARNOLD, Gordon B. **Animation and the American Imagination: A Brief History**. Santa Barbara, Denver: Praeger, 2017. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=3P58DQAAQBAJ&pg=PA85&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=true. Acesso em: 12 set. 2021.

ARTIGO: A fusão das culturas do sudeste asiático em Raya e o último dragão. **ICHI.PRO**. Disponível em: <https://ichi.pro/pt/a-fusao-das-culturas-do-sudeste-asiatico-em-raye-e-o-ultimo-dragao-74330759293185>. Acesso em: 01 nov. 2021.

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

BECHDEL TEST MOVIE LIST. Raya and the Last Dragon (2021). **Bechdel test movie list**. Disponível em: https://bechdeltest.com/view/9504/raya_and_the_last_dragon/. Acesso em: 18 nov. 2021.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. Direção: David Hand *et al.* Produção de Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937. Disney Plus. Disponível em: disneyplus.com. Acesso em: 02 set. 2021.

BRANCHER, Vantoir Roberto; NASCIMENTO, Cláudia Terra do & OLIVEIRA, Valeska Fortes de. A Construção Social do Conceito de Infância: uma tentativa de reconstrução historiográfica. **Revista Linhas**, 2008, vol.9, n.1, p. 04-18. Disponível

em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1394>. Acesso em 14 abr. 2021.

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/4022>. Acesso em: 18 out. 2021.

BRITO, Gabriela. Padrão de beleza: um olhar colonizado sobre corpos femininos. **Medium**. 2020. Disponível em: <https://medium.com/revista-brado/mulheres-padr%C3%A3o-de-beleza-um-olhar-colonizado-sobre-corpos-femininos-a696957a4288>. Acesso em: 01 out. 2021.

CAMPOS, Mariana. A CULTURA DO SUDESTE ASIÁTICO EM RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO. **Korall Design**, 2021. Disponível em: <http://koralldesign.com.br/2021/04/a-cultura-do-sudeste-asiatico-em-raye-e-o-ultimo-dragao/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.

COMO SE HIZO DISNEY. Como Se Hizo La Bella Durmiente / The Making Of Sleeping Beauty. Youtube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=St8r-y8wWjs>. Acesso em: 20 out. 2021.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero**. Uma perspectiva global. São Paulo: nVersos, 2015.

DIZ AVENUE. The Making of Snow White - DisneyAvenue.com. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7X8u-EjADw>. Acesso em: 28 ago. 2021.

DUDLEY, Sean. From Rags to Riches: The Making of Cinderella. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMngvFH3q8M>. Acesso em: 25 ago. 2021.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ESTADÃO. Fábrica de princesas. Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W0Ls5CTEiWI>. Acesso em: 26 ago. 2021.

FALA UNIVERSIDADES. PRINCESAS DA DISNEY: O GUIA. **Fala Universidades**, 2019. Disponível em: <https://falauniversidades.com.br/princesas-da-disney/>. Acesso em: 18 out. 2021.

FLICK, Uwe. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. Porto Alegre: Editora Artmed, 2009 Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=dKmqDAAQBAJ&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 06 out. 2021.

FOLLONI, Aline Cristina de Souza. **“Era uma vez, uma mulher que viveu feliz para sempre”**: uma leitura da condição feminina em Branca de Neve no contexto cinematográfico. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/200142>. Acesso em: 18 nov. 2021.

FRIEDMAN, Jake. Behind the Magic: The Making of Snow White and the Seven Dwarfs. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0E9PfVnG73w>. Acesso em: 26 ago. 2021.

GABLER, Neal. **Walt Disney**. The Triumph of the American Imagination. Vintage, 2006. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=5JHrODsAdNwC&pg=PA76&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=true. Acesso em: 18 ago. 2021.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas, 2002. Disponível em: http://www.uece.br/nucleodelinguasitaperi/dmdocuments/gil_como_elaborar_projeto_de_pesquisa.pdf. Acesso em: 06 out. 2021.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa Qualitativa. Tipos Fundamentais. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/ZX4cTGrqYfVhr7LvVyDBgdb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 out. 2021.

GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. Sentido e valor da Sociologia Compreensiva de Max Weber. **Revista de Políticas Públicas**, São Luis, v. 8, n. 1, p. 111-132, 2004. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/issue/view/268>. Acesso em: 08 out. 2021.

GONZALEZ-VERA, Pilar. El nuevo giro de Disney al estereotipo de género. Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil, **mediAzioni 17, ISSN 1974-4382**. 2015. Disponível em: <https://zaguan.unizar.es/record/62997>. Acesso em: 01 jun. 2021.

HOLT, Nathalia. **The Queens of Animation: The Untold Story of the Women Who Transformed the World of Disney and Made Cinematic History**. Hachette UK: Little, Brown, 2019. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8j2DDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR>. Acesso em: 15 set. 2021.

Imaginário #02 – Imagens Teriomórficas: o medo do Lobo Mau, Coronavírus e... Cltura Furry(?). [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, abr. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0Rty3fggLbNzFWjwuUHQzU>. Acesso em: 31 out. 2021.

Imaginário #03 – Imagens Teriomórficas 2: O Inimigo Agora É Outro. Santo Amarenses, A Morte de Beto Carreiro, Cavalos e Cornos. [S. l.]: Joi - Estudo de

Jogos Digitais e Imaginário, mai. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7GM8vYNrsbWkzybjw51I73>. Acesso em: 31 out. 2021.

Imaginário #04 – Imagens Mordicantes: um agradável passeio no jardim zoológico das cRRIatuRRas de DiuRRand. [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, jun. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2RAL28qymGrRxG1x1OCPm3>. Acesso em: 31 out. 2021.

Imaginário #05 – A Noite Escura E Cheia de Terrors (não. pera...). [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, jul. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5as6rsGdLZ9td3nAthnK8K>. Acesso em: 31 out. 2021.

Imaginário #06 – Medo de Dormir de Porta Aberta e Fogo no Francês Safado! [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, ago. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0FEJGZX4TaBexBDHd4WMtP>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Imaginário #07 – Cego de Poder, Cego de Medo? O que ganhamos quando perdemos a visão? [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, set. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7dpozI7COtsUICJWMoygo4>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Imaginário #08 – Águas Turvas e Cabeleiras Molhadas: Imaginário ou Comercial de Xampu? [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, out. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1dKWH6t1gcSiJaf5SlxWic>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Imaginário #09 – Sangue Menstrual ou Porquê Durand tem medo de mulher? [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, dez. 2020. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0kKA4EsFnOVY5hAnD0qL1g>. Acesso em: 03 nov. 2021.

Imaginário #10 – Caindo de cabeça nas imagens catamórficas. [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, mar. 2021. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4RGI7iKzAKZgyMcowgTrW5M>. Acesso em: 03 nov. 2021.

Imaginário #11 – A função sexual da queda e as banalizações nossas de cada dia. [S. l.]: Joi - Estudo de Jogos Digitais e Imaginário, jun. 2021. **Imaginário**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/07NkiEPk6rw3J2rdh2RShh>. Acesso em: 04 nov. 2021.

INCRÍVEL.CLUB. Como é a aparência da “mulher ideal” em 11 países diferentes. **Incrível.Club**, 2019. Disponível em: <https://incrivel.club/inspiracao-mulher/como-e-a-aparencia-da-mulher-ideal-em-11-paises-diferentes-1026360/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

KAUFMAN, J.B. **The Fairest One of All: The Making of Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs**. Richmond, California: Weldon Owen, 2012.

LIEBERMAN, Marcia R. "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale. **College English**, vol. 34, no. 3, National Council of Teachers of English, 1972, p. 383–395. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/375142>. Acesso em: 12 out. 2021.

LOURENÇO, Tainá. Cresce em mais de 140% o número de procedimentos estéticos em jovens. **Jornal da USP**, 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/cresceu-mais-de-140-o-numero-de-procedimentos-esteticos-em-jovens-nos-ultimos-dez-anos/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: vozes, 1997.

MACHIDA, Ana Naemi; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. A CONSTRUÇÃO DAS PRINCESAS DISNEY: UMA ANÁLISE DAS PERFORMANCES, NARRATIVAS E IDENTIDADES FEMININAS. **TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA (ISSN: 2358-212X)**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3850>. Acesso em: 18 out. 2021.

MAFFESOLI, M. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, v. 8, n. 15, p. 74-82, 10 abr. 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 20 de out. 2021.

MAGALDI, Carolina Alves. MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **Textura**, v. 18 n.36, p.250-264, jan./abr. 2016. Disponível em: <http://mestrado.caeduff.net/os-testes-que-tratam-da-representatividade-de-genero-no-cinema-e-na-literatura-uma-proposta-didatica-para-pensar-o-feminino-nas-narrativas/>. Acesso em: 18 nov. 2021.

MAGALHÃES, Letícia. The women behind “Snow White and the Seven Dwarfs” (1937). **Medium**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/cinesuffragette/the-women-behind-snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937-9e369e27aa74>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi *et al.* **Padrões de beleza, feminilidade e conjugalidade em princesas da Disney: uma análise de contingências**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/divedu/article/view/9812/7255>. Acesso em: 01 out. 2021.

MAIA, Renata Santos; MAIA, Cláudia J. **Os contos de fadas no cinema: uma perspectiva das construções de gênero, sua história e transformações**. Vitória, 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/agora/article/view/13621/9664>. Acesso em 07 mai. 2021.

MARIZ, Heloisa Porto Borges. **Era uma vez.... Será? O princesamento feminino contemporâneo a partir do imaginário infantil**. Belo Horizonte, 2017. Disponível em:

<http://ppg.fumec.br/ecc/wp-content/uploads/2016/08/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Heloisa.pdf>. Acesso em: 18 out. 2021.

MARQUES, Verônica Soares. **A mulher emoldurada**: o conto Branca de Neve entre o idealismo romântico e a representação feminina. 2021. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/60510>. Acesso em: 13 nov. 2021.

MARTINS, Maria Cristina. "E a Bela dançou...": subvertendo o belo feminino dos contos de fadas. **Rev. Estud. Fem. [online]**. 2016, vol.24, n.1, p.351-363. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p351>. Acesso em: 05 nov. 2020.

MELO, Lélia Erbolato. Resenha: PITTA, Danielle Perin Rocha. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. **Via Litterae (ISSN 2176-6800): Revista de Linguística e Teoria Literária**, v. 9, n. 2, p. 297-303, 30 dez. 2017. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/6910>. Acesso em: 30 out. 2021.

MENDES, Franciele Lima de Oliveira. **"A mais bela dama"**: As ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto "Branca de Neve". 2017. 106f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufpel.edu.br/handle/prefix/3648>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MORENO, Rachel. **A beleza impossível**: Mulher, mídia e consumo. São Paulo: Editora Agora, 2008

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. A (ex) (des) estrutura em Gilbert Durand. **Cadernos de Estudos Sociais**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2011. Disponível em: <https://fundaj.emnuvens.com.br/CAD/article/view/1139>. Acesso em: 12 nov. 2021.

OLIVEIRA, Lara Emanuella da Silva. **A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO FEMININO: O CASO BELA, RECATADA E DO LAR**. Encontro Internacional de Formação de Professores e Fórum Permanente de Inovação Educacional, v. 10, n. 1, 2017.

ONE HUNDRED YEARS OF CINEMA. Snow White - The Making of Walt's First Masterpiece. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RZBsA3XdPAM>. Acesso em: 26 ago. 2021.

PIMENTA, Luciana Mendes; DAL CORTIVO, Raquel Aparecida. **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS CONTOS DE FADAS TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEOS NAS OBRAS CINDERELA E PROCURANDO FIRME**. 2012. Disponível em: <https://edoc.ufam.edu.br/retrieve/12c3a303-bcba-440e-8d1a-d7145924352c/TCC-Letras-2012-Arquivo.013.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2021.

PISCITELLI, Adriana *et al.* Gênero: a história de um conceito. In: **Diferenças, igualdade**. Berlendis&Vertecchia, 2009. p. 116-148. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4275208/mod_resource/content/1/PISCITELLI%20Adriana.%20G%C3%AAnero%20a%20hist%C3%B3ria%20de%20um%20conceito..PDF. Acesso em: 05 ago. 2021.

QUEIROZ, Maria Helena Tuanne *et al.* **As damas e as donas do castelo. O perfil das mulheres nos contos de fadas adaptados pela Disney nos séculos XX e XXI.** Anais XI CONAGES... Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/10520>>. Acesso em: 16 nov. 2021.

RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO. Direção: Carlos López Estrada e Don Hall. Produção de Osnat Shurer e Peter Del Vecho, Walt Disney Studios. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2021. Disney Plus. Disponível em: disneyplus.com. Acesso em: 02 set. 2021.

SANCHEZ, Leonardo. Nova princesa de 'Raya e o Último Dragão' lidera luta da Disney pela Ásia. **Amazonas Atual**. 2021. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/nova-princesa-de-raye-e-o-ultimo-dragao-lidera-luta-da-disney-pela-asia/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

SANTOS, Ana R. M. dos *et al.* A busca pela beleza corporal na feminilidade e masculinidade. **R. bras. Ci. e Mov** 2013;21(2): 135-142. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18511/rbcm.v21i2.3575>. Acesso em: 26 out. 2021.

SANTOS, Helena Miranda dos. **CORPOS PERFEITOS: O "IDEAL" DE BELEZA DAS MULHERES CONSTRUÍDO NA CONTEMPORANEIDADE.** 2008. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19060>. Acesso em: 26 out. 2021.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, 1995. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/71721/40667>. Acesso em: 08 ago. 2021.

SHIPPEY, Tom. **Rewriting the Core: Transformations of the Fairy Tale in Contemporary Writing.** Published in *A Companion to the Fairy-Tale*, ed. Anna Chaudhri and Hilda Ellis Davidson (Boydell & Brewer, 2003), 249-73. Disponível em: https://www.academia.edu/10669446/Rewriting_the_Core_Transformations_of_the_Fairy-tale_in_Contemporary_Writing. Acesso em: 05 set. 2021.

SILVA, Aline Oliveira da. **A teoria do imaginário e o processo de design: estudo acerca da influência do imaginário no ato de projetar.** Caruaru: O Autor, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32778>. Acesso em: 18 de out. de 2021.

SILVA, Sara Graça da; TEHRANI, Jamshid J. Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales. **Royal Society Open Science**, 2016, v. 3, n. 1, p. 150645. The Royal Society. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.150645>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SILVEIRA, Vanessa Rozan da. A MULHER ONTEM, HOJE, AMANHÃ: POR QUE AS MULHERES ACEITAM UMA IMAGEM DE REVISTA COMO IDEAL DE BELEZA, SENDO A FOTO DISTANTE DA REALIDADE? **Leitura Flutuante**, n. 5 v. 2, pp. 103-110, 2013. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/17955>. Acesso em: 26 out 2021.

STEWART, Whitney. **Você Conhece Walt Disney?** São Paulo: Editora Fundamento Educacional Ltda, 2015.

TERRA. Segundo dados, brasileiros lideram ranking de realização de cirurgias plásticas. **Terra**, 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/segundo-dados-brasileiros-lideram-ranking-de-realizacao-de-cirurgias-plasticas,6569851c337fc38888230ab371c00558bp3sdhiz.html>. Acesso em: 02 nov. 2021.

TONDATO, Marcia Perencin; VILAÇA, Maria Giselda. Mudaram as Princesas? Ressignificações da identidade feminina nos SRSs. **RuMoRes**, [S. l.], v. 13, n. 26, p. 370-391, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.160681. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/160681>. Acesso em: 18 out. 2021.

VON FRANZ, Marie-Luise. **A Interpretação dos Contos de Fada**. São Paulo: Paulus, 1999.

VON FRANZ, Marie-Luise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 2002.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Editora Pioneira, 1999.

WEBER, Max. *Conceitos básicos de sociologia*. São Paulo: Centauro, 2002.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Editora Record, 2018.

XU, Mo. Analysis on the Influence of Female Characters in Disney Films. **Advances in Social Science, Education and Humanities Research**, v. 571, p. 327-331, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210806.061>. Acesso em: 17 nov. 2021.

APÊNDICE A – QUADRO DE FILMES DA FRANQUIA DISNEY PRINCESA

Princesa, Filmes, Ano de lançamento	Sinopse
Branca de Neve, <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> , 1937	Uma rainha má e bela resolve, por inveja e vaidade, mandar matar sua enteada, Branca de Neve, a mais linda de todo o reino. Mas o carrasco que deveria assassiná-la a deixa partir e, durante sua fuga pela floresta, ela encontra a cabana dos sete anões, que trabalham em uma mina e passam a protegê-la. Algum tempo depois, quando descobre que Branca de Neve continua viva, a Bruxa Má disfarça-se e vai atrás da moça com uma maçã envenenada, que faz com que Branca de Neve caia em um sono profundo até o dia em que um beijo do amor verdadeiro a faça despertar.
Cinderela <i>Cinderela</i> , 1950	Cinderela vive com sua madrasta, Lady Tremaine, e as duas filhas dela. Obrigada a trabalhar como empregada da casa, ela tem como amigos apenas os animais que a rodeiam. O local em que vive está agitado devido ao baile que será realizado no castelo, o qual contará com a presença do príncipe. Como Lady Tremaine pretende que uma das filhas se case com ele, elas se preparam com requinte para o evento. Cinderela, entretanto, não pode ir. Até que surge a Fada-madrinha, que dá a Cinderela um vestido e condições para que possa ir ao baile em alto estilo. Entretanto há uma condição: Cinderela precisa retornar antes da meia-noite, caso contrário o feitiço será desfeito.
Aurora, <i>A Bela Adormecida</i> , 1959	Todo o reino comemora quando nasce a princesa Aurora, filha dos reis Estevão e Leah. Três fadas, Fauna, Flora e Primavera, dão presentes mágicos à recém nascida. Em meio à festa surge Malévola, que amaldiçoa Aurora dizendo que ela morrerá quando completar 16 anos, ao espetar o dedo em uma roca. Primavera consegue fazer um feitiço no bebê, de forma que Aurora desperte do sono eterno ao receber um beijo de amor. Para protegê-la, as fadas passam a cuidar dela como se fosse sua filha, recebendo o nome de Briar Rose. Ao completar 16 anos Aurora conhece o príncipe Filipe, por quem se apaixona. Só que Malévola sequestra o príncipe e, como havia previsto, faz com que Aurora espete o dedo e caia em sono profundo.
Ariel, <i>A Pequena Sereia</i> , 1989	Ariel é a filha caçula do Rei Tritão, comandante dos sete mares, que está insatisfeita com sua vida. Ela deseja caminhar entre os humanos para conhecê-los melhor,

	<p>mas sempre é proibida por seu pai, que considera os humanos como sendo "bárbaros comedores de peixe". Até que ela se apaixona por um jovem príncipe e, no intuito de conhecê-lo, resolve firmar um pacto com Úrsula, a bruxa do reino, que faz com que ela ganhe pernas e se torne uma verdadeira humana. Porém, Úrsula também tem seus planos e eles incluem a conquista do reino de Tritão.</p>
<p>Bela, <i>A Bela e a Fera</i>, 1991</p>	<p>Em uma pequena aldeia da França vive Belle, uma jovem inteligente que é considerada estranha pelo moradores da localidade, e seu pai, Maurice, um inventor que é visto como um louco. Ela é cortejada por Gaston, que quer casar com ela. Mas apesar de todas as jovens do lugarejo o acharem um homem bonito, Belle não o suporta, pois vê nele uma pessoa primitiva e convencida. Quando o pai de Belle vai para uma feira demonstrar sua nova invenção, ele acaba se perdendo na floresta e é atacado por lobos. Desesperado, Maurice procura abrigo em um castelo, mas acaba se tornando prisioneiro da Fera, o senhor do castelo, que na verdade é um príncipe que foi amaldiçoado por uma feiticeira quando negou abrigo a ela. Quando Belle sente que algo aconteceu ao seu pai vai à sua procura. Ela chega ao castelo e lá faz um acordo com a Fera: se seu pai fosse libertado ela ficaria no castelo para sempre. A Fera concorda e todos os "moradores" do castelo, que lá vivem e também foram transformados em objetos falantes, sentem que esta pode ser a chance do feitiço ser quebrado. Mas isto só acontecerá se a Fera amar alguém e esta pessoa retribuir o seu amor, sendo que isto tem de ser rápido, pois quando a última pétala de uma rosa encantada cair o feitiço não poderá ser mais desfeito.</p>
<p>Jasmine, <i>Aladdin</i>, 1992</p>	<p>Após o sultão ordenar que sua filha, a princesa Jasmine, ache um marido rapidamente, ela foge do palácio. Jasmine encontra um tipo meio malandro, Aladdin, que conquista seu coração. Porém ambos são achados pelos guardas de Jafar, o vizir do sultão. Jafar criou um feitiço para dominar o sultão, se casar com Jasmine e se tornar ele mesmo o sultão. Além disto finge que cometeu um engano e mandou decapitar Aladdin, que na verdade está vivo, pois Jafar precisa dele para conseguir uma lâmpada mágica, que é a morada de um poderoso gênio. Mas o plano de Jafar falha, pois Aladdin fica com a lâmpada graças a intervenção de um pequeno macaco, Abu, seu fiel mascote. Quando descobre que há na lâmpada um gênio poderoso, que pode se transformar em qualquer pessoa ou coisa e que lhe concederá três desejos, Aladdin planeja usá-los para conquistar Jasmine, sem</p>

	<p>imaginar que Jafar é um diabólico inimigo, que precisa ser detido.</p>
<p>Pocahontas, <i>Pocahontas</i>, 1995</p>	<p>Um navio parte da Inglaterra com o objetivo de encontrar o "novo mundo", tendo a bordo o governador Ratcliff, que está ansioso em encontrar ouro, e o capitão John Smith. Ao chegarem, John decide explorar o mundo desconhecido. Logo encontra Pocahontas, uma bela índia por quem se apaixona. Só que o povo índio e os ingleses logo entram em guerra, já que estão em disputa pelas terras da América.</p>
<p>Mulan, <i>Mulan</i>, 1998</p>	<p>Quando os mongóis invadem a China, o imperador decreta que cada família ceda um homem para o exército imperial. Com isso, uma jovem fica angustiada ao ver seu velho e doente pai ser convocado, por ser o único homem da família. Ele precisa ir, mesmo sabendo que certamente morrerá, para manter a honra da família. Assim, sua filha rouba sua armadura e espada, se disfarça de homem e se apresenta no lugar do pai, mas os espíritos dos ancestrais decidem protegê-la e ordenam a um dragão, que havia caído em desgraça, que convença a jovem a abandonar seu plano. Ele concorda, mas quando conhece a jovem descobre que ela não pode ser dissuadida e, assim, decide ajudá-la a cumprir sua perigosa missão de ir para a guerra e voltar viva.</p>
<p>Tiana, <i>A Princesa e o Sapo</i>, 2009</p>	<p>Tiana é uma bela jovem que vive em Nova Orleans. Desde criança ela sonha em ter um restaurante próprio, o que faz com que tenha dois empregos e junte o máximo de dinheiro possível. Para conseguir a quantia necessária para que possa enfim alugar o imóvel de seus sonhos, ela aceita trabalhar na festa realizada por Charlotte LaBouff, sua amiga de infância. Charlotte deseja conquistar o príncipe Naveen, que acaba de chegar à cidade. Entretanto, um incidente faz com que Tiana troque de roupa e, no quarto de Charlotte, use um de seus vestidos. É quando surge um sapo, anunciando ser um príncipe e pedindo a Tiana que lhe conceda um beijo, para que o feitiço nele aplicado seja quebrado. De início Tiana acha a ideia repugnante, mas aceita ao receber a promessa do príncipe de que conseguirá para ela a quantia necessária para concretizar o aluguel. Só que, ao beijá-lo, ao invés dele se tornar humano novamente, é Tiana quem se transforma em sapo.</p>
<p>Rapunzel, <i>Enrolados</i>, 2010</p>	<p>Flynn Ryder é o bandido mais procurado e sedutor do reino. Um dia, em plena fuga, ele se esconde em uma torre. Lá conhece Rapunzel, uma jovem prestes a completar 18 anos que tem um enorme cabelo dourado,</p>

	<p>de 21 metros de comprimento. Rapunzel deseja deixar seu confinamento na torre para ver as luzes que sempre surgem no dia de seu aniversário. Para tanto, faz um acordo com Flynn. Ele a ajuda a fugir e ela lhe devolve a valiosa tiara que tinha roubado. Só que a mãe Gothel, que manteve Rapunzel na torre durante toda a sua vida, não quer que ela deixe o local de jeito nenhum.</p>
Merida, <i>Valente</i> , 2012	<p>A jovem princesa Merida foi criada pela mãe para ser a sucessora perfeita ao cargo de rainha, seguindo a etiqueta e os costumes do reino. Mas a garota dos cabelos rebeldes não tem a menor vocação para esta vida traçada, preferindo cavalgar pelas planícies selvagens da Escócia e praticar o seu esporte favorito, o tiro ao arco. Quando uma competição é organizada contra a sua vontade, para escolher seu futuro marido, Merida decide recorrer à ajuda de uma bruxa, a quem pede que sua mãe mude. Mas quando o feitiço surte efeito, a transformação da rainha não é exatamente o que Merida imaginava... Agora caberá à jovem ajudar a sua mãe e impedir que o reino entre em guerra com os povos vizinhos.</p>
Elsa e Anna, <i>Frozen</i> , 2013 (não fazem parte da franquia Disney Princesas)	<p>A caçula Anna adora sua irmã Elsa, mas um acidente envolvendo os poderes especiais da mais velha, durante a infância, fez com que os pais as mantivessem afastadas. Após a morte deles, as duas cresceram isoladas no castelo da família, até o dia em que Elsa deveria assumir o reinado de Arendell. Com o reencontro das duas, um novo acidente acontece e ela decide partir para sempre e se isolar do mundo, deixando todos para trás e provocando o congelamento do reino. É quando Anna decide se aventurar pelas montanhas de gelo para encontrar a irmã e acabar com o frio.</p>
Moana, <i>Moana</i> , 2016	<p>Moana Waioliki é uma corajosa jovem, filha do chefe de uma tribo na Oceania, vinda de uma longa linhagem de navegadores. Querendo descobrir mais sobre seu passado e ajudar a família, ela resolve partir em busca de seus ancestrais, habitantes de uma ilha mítica que ninguém sabe onde é. Acompanhada pelo lendário semideus Maui, Moana começa sua jornada em mar aberto, onde enfrenta terríveis criaturas marinhas e descobre histórias do submundo.</p>
Raya, <i>Raya e o Último Dragão</i> , 2020	<p>Em <i>Raya e o Último Dragão</i>, Kumandra é um reino habitado por uma vasta e antiga civilização conhecida por ter passado gerações venerado os dragões, seus poderes e sua sabedoria. Porém, com as criaturas desaparecidas, a terra é tomada por uma força obscura. Quando uma guerreira chamada Raya, convencida de que a espécie</p>

	não foi extinta, decide sair em busca do último dragão, sua aventura pode mudar o curso de todo o mundo.
--	--

Fonte do conteúdo: <https://www.adorocinema.com/>; quadro elaborado pela autora.

APÊNDICE B – LEITURA FÍLMICA DE “BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”

Branca de Neve e os Sete Anões se inicia apresentando a história da protagonista, a princesa Branca de Neve, uma linda jovem, gentil e amável. Também é apresentada sua vaidosa madrasta, a Rainha Má. Por conta da grande beleza da enteada, a Rainha fez com que ela se tornasse uma criada em seu castelo, com esperanças de que isso tornasse a princesa menos bela e o posto se mantivesse com ela mesma. Para garantir isso, a Rainha questionava seu espelho mágico diariamente por quem era a mais bela do reino. Determinado dia, porém, o espelho deu uma resposta que não foi de seu agrado: que Branca de Neve havia se tornado mais bela do que ela.

A partir disso, o filme nos mostra Branca de Neve limpando as escadarias do castelo e indo em direção a um poço, onde ela conversa com diversas pombas brancas, que a acompanham por onde vai. A princesa começa então a cantar uma canção que conta o segredo de que aquele poço é mágico e que pode realizar seus sonhos se você ouvir o eco cantar de volta. Ela então continua:

[Branca de Neve] Desejo que aquele que amo me encontre hoje. Espero e estou sonhando com as coisas boas que ele vai dizer.

Enquanto ela canta, um príncipe passa pelo local e a escuta. Ele então pula os muros do castelo e a acompanha no canto. A princesa então se assusta, e corre para dentro do castelo. Porém, quando o príncipe começa uma serenata, Branca de Neve começa a sorrir e vai para a sacada ouvir suas declarações de amor. Enquanto isso, a Rainha Má observa com desgosto em outra janela.

A Rainha, então, solicita que seu fiel Caçador leve Branca de Neve para um lugar longe e seguro na floresta, onde ela possa colher flores. Finalmente, ela pede que o Caçador a mate. Ele se surpreende e questiona. A Rainha lembra a ele que desobedecer a suas ordens tem consequências. Ele então concorda. Para garantir que o servo realmente a obedeça, ela solicita que ele traga o coração a princesa em uma caixa.

No meio da floresta, enquanto Branca de Neve ajuda um pequeno pássaro que caiu do ninho, o Caçador se aproxima para esfaqueá-la pelas costas. Ao ver sua sombra, ela se vira e grita, protegendo o rosto com os braços. O Caçador hesita e desiste, enquanto diz que não consegue matá-la e pede perdão. Ele explica que sua

madrasta é má e invejosa, e que nada lhe fará parar. Branca de Neve se surpreende com a vontade da Rainha. O Caçador manda a princesa fugir por sua vida e nunca retornar.

Branca de Neve corre pela floresta, que vai se tornando cada vez mais profunda e escura. Os animais parecem assustadores com seus olhos aterrorizantes, os galhos de árvores se tornam garras que a seguram e troncos se transformam em monstros enquanto a princesa foge, em desespero. Sobrecarregada pelas emoções, Branca de Neve cai no chão enquanto chora. A floresta clareia, e os olhos aterrorizantes que a observavam em sua fuga se mostram doces animais da floresta. A princesa comenta o como se sente envergonhada pela confusão que causou, apenas por estar com medo. Questiona, então, como os animais agem quando sentem medo. Os pássaros cantam, e ela logo os acompanha com uma melodia. Após, ela afirma com otimismo que ficará bem, mas que precisa encontrar um local para dormir. Os animais a levam, então, a uma pequena cabana.

Ao chegar e dar uma olhada na parte de dentro, após perceber que não há ninguém em casa, Branca de Neve reflete sobre os moradores da casa e se surpreende com a sujeira do local, comentando que eles nunca haviam varrido o local. Deduzindo que são crianças órfãs, a princesa decide limpar a casa como uma surpresa, e se pergunta se, com isso, eles a deixariam ficar. Ela e os animais da floresta seguem limpando alegremente enquanto cantam uma canção. Ao fim da faxina, Branca de Neve descansa nas pequenas camas da casa.

O filme, então, nos apresenta os sete anões, trabalhadores das minas e moradores da cabana que, ao chegarem a casa, se surpreendem com a diferença do local, e se perguntam o que está acontecendo. Ao subirem para o quarto, se aproximam das camas com intenção de ataque, até que veem a princesa, que consideram "belíssima como um anjo" (menos Zangado, que acredita que todas as mulheres são "falsas e cheia de sortilégios").

Ao acordar, Branca de Neve conhece os anões, e ela se apresenta. Eles ficam surpresos com a vontade da Rainha de matar a princesa, mas reconhecem que ela é má e receiam que vá encontrá-los. Após Branca de Neve listar suas habilidades domésticas (lavar, costurar, limpar, cozinhar...), porém, eles pulam de alegria e a autorizam a ficar. Podemos perceber aqui os traços maternos de Branca

de Neve, enquanto faz comida e manda os anões se lavarem antes de sentar à mesa.

De volta ao castelo, vemos a Rainha falando com o espelho, perguntando novamente quem é a mais bela, para reafirmar seu posto. O espelho, porém, revela que Branca de Neve ainda vive. Como forma de vingança e um jeito de fazer sua vontade com as próprias mãos, a Rainha utiliza de uma poção mágica para se disfarçar como uma velha senhora. Para matar, finalmente, Branca de Neve, a Rainha Má envenena uma bela maçã vermelha, que fará a princesa cair em um sono da morte. A Rainha se preocupa com a existência de antídoto, mas se tranquiliza quando lê que o único jeito de quebrar a maldição é um primeiro beijo de amor, pois está certa que Branca de Neve será dada como morta, e que será sepultada.

Enquanto isso, Branca de Neve e os anões se divertem dançando e cantando, e a princesa compartilha, em forma de canção, a história de seu amor com o príncipe.

[Branca de Neve] Era uma vez uma princesa.

[Mestre] Essa princesa era você?

[Branca de Neve] E ela se apaixonou.

[Atchim] Foi difícil?

[Branca de Neve] Ora, foi muito fácil. Qualquer um poderia ver que aquele príncipe era encantado. O único para mim.

[Mestre] Ele era forte e bonito?

[Atchim] Ele era grande e alto?

[Branca de Neve] Não há ninguém como ele em nenhum lugar.

[Dengoso] Ele disse que lhe amava?

[Feliz] Ele lhe roubou um beijo?

[Branca de Neve] Ele era tão romântico que eu não pude resistir. Algum dia meu príncipe virá, algum dia nos encontraremos de novo e para o castelo dele iremos ser felizes para sempre, eu sei. Algum dia, quando a Primavera estiver aqui, nós vamos encontrar nosso amor de novo e os pássaros vão cantar e os sinos do casamento vão tocar. Algum dia, quando meus sonhos se tornarem realidade.

Ao raiar do dia, quando os anões retornam ao trabalho, eles pedem para que Branca de Neve tome muito cuidado, que não abra a porta para ninguém e que não fale com estranhos, comentando como a Rainha é má e perigosa, uma bruxa. Após partirem, Branca de Neve retorna a sua nova rotina, enquanto prepara tortas para os homenzinhos.

De repente, surge na janela uma senhora, a Rainha Má disfarçada. Os animais da floresta a atacam, sabendo do disfarce. Branca de Neve, muito bondosa,

se desculpa e leva a mulher para dentro da cabana. Quando isso acontece, os animais correm para avisar os anões da presença da bruxa. A Rainha, então, como agradecimento pela gentileza, oferece a maçã para a princesa, dizendo ser uma maçã mágica, que concede um pedido a quem a come. Branca de Neve aceita, desejando que seu príncipe a encontre e a leve para seu castelo, onde viveriam, então, felizes para sempre. A maçã envenenada cumpre seu propósito, e Branca de Neve desfalece. Os anões chegam tarde demais, mas perseguem a velha bruxa, que escala um grande penhasco, em meio à chuva. Ao tentar, porém, empurrar uma pedra para matar os anões, a Rainha cai.

Ao voltarem à cabana, os anões encontram Branca de Neve e velam sua morte, com muita tristeza. Por ser tão bela, mesmo morta, eles não têm coragem de enterrá-la. Fizeram então um caixão de ouro e cristal para expô-la. O príncipe, que já a procurava, um dia ouviu falar em uma linda moça que jazia em um caixão de vidro, e foi ao seu encontro. Ao chegar à clareira em que a princesa está sendo mantida, em seu caixão aberto, o príncipe a beija e, segundos depois, Branca de Neve acorda. O casal se abraça e, após se despedir dos anões, parte em direção ao castelo do príncipe, que aparece como uma imagem no céu.

APÊNDICE C – LEITURA FÍLMICA DE “RAYA E O ÚLTIMO DRAGÃO”

A história de Raya e o Último Dragão se inicia revelando uma terra distópica e desprovida de vida. Durante a narração da jovem Raya, a personagem principal, é mostrado ao espectador o que causou tal destruição. Raya conta o quanto sua terra, Kumandra, era repleta de vida 500 anos antes, e como seu povo vivia em harmonia com criaturas míticas, os dragões, que traziam “água, chuva e paz. Era o paraíso”, diz a personagem. Em algum momento dessa história, porém, surgem as criaturas más chamadas Drunn, com o poder de transformar tudo o que tocam em pedra. Para combatê-los, os dragões lutaram bravamente, mas não conseguiram derrotá-los. Assim, em uma última tentativa de salvação, o último dragão vivo, Sisudatu, concentrou sua energia vital em uma joia, e com esse poder, fez com que os Drunn fossem exterminados. A população que havia virado pedra voltou ao normal, e o único resquício do acontecimento - e dos dragões e sua magia -, foi a jóia de Sisu. Ao contrário do esperado, o povo se dividiu, cego pela ambição de tomar posse da joia que mantinha sua terra a salvo. Assim, Kumandra se dividiu em cinco povos inimigos entre si - Cauda, Garra, Coluna, Presa e Coração -, e a joia foi escondida, ficando sob responsabilidade da terra de Coração. Raya comenta, porém, que a destruição atual de sua terra ocorreu 500 anos depois do sacrifício dos dragões, quando ela mesma “entra na história”.

A partir de então, já a par do background da lenda/história, observamos a infância/adolescência de Raya, princesa de Coração, enquanto treina para ser a próxima guardiã da joia do dragão. Já de início, podemos ver que Raya é uma garota habilidosa e segura de si, enquanto luta com garra e técnica para provar seu valor a seu treinador (e pai), Chefe Benja. Após ser nomeada como uma das guardiãs da joia (Raya se torna uma guardiã da Joia do Dragão, se juntando a seu pai, o chefe de Coração. Deduz-se, então, que essa responsabilidade se passa de geração a geração pela família líder da terra), seu pai comunica a chegada das outras quatro terras à Coração. A resposta de Raya é automaticamente de combate, baseado no imaginário que ela tem de cada local. Isso é demonstrado no diálogo entre pai e filha, enquanto, para o horror de Raya, Chefe Benja comenta que os povos estão indo à Coração não para lutar e, sim, para confraternizar. O trecho abaixo ilustra o diálogo entre Raya e seu pai.

[Raya] Mas eles são inimigos!

[Chefe Benja] Eles só são nossos inimigos porque acham que a jóia do dragão magicamente nos torna prósperos.

[Raya] Isso é ridículo, ela não faz isso.

[Chefe Benja] Eles acham que faz. Assim como nós achamos coisas sobre eles. Raya, tem um motivo pra cada terra ter o nome de uma parte do dragão. Nós já fomos unidos, em harmonia, só um. Kumandra.

Preocupado com o futuro de seu povo e de sua filha, Benja acredita na união dos povos e, conseqüentemente, a volta de Kumandra. De acordo com ele, “alguém precisa dar o primeiro passo” para que todos possam reaprender a confiar. A chegada dos outros povos é inicialmente tensa, até que Raya questiona quem tem fome, em tom cômico. O bom humor da garota abre uma brecha no clima de tensão e, logo, Raya simpatiza com a princesa de Presa, Namaari, as duas se identificando por serem “nerds de dragões”. Durante o dia, elas se conectam discutindo sobre suas paixões por luta e dragões, e mais especificamente, a lenda de Sisudatu. Namaari mostra a Raya um antigo pergaminho ilustrado, que conta a lenda de que Sisu ainda vive, adormecida, no final de um rio, pelo qual ela flutuou após seu sacrifício. Essa informação dá a Raya a esperança de seu pai estar certo e, assim, Kumandra ser uma só, novamente. Como um gesto de amizade, Namaari presenteia Raya com um pingente em formato de dragão, simbolizando Sisudatu. Tocada pelo gesto, Raya retribui levando a princesa de Presa ao local em que se localiza a joia do dragão. A situação deixa de ser harmoniosa quando Namaari expõe sua verdadeira intenção: roubar a joia. As duas duelam, mas a princesa de Presa alerta seu povo da localização da pedra. Apesar dos esforços de Benja em manter o povo calmo e unido, os cinco povos duelam pela joia, e na ânsia de cada um em possuir a pedra, ela cai e quebra em cinco pedaços. O caos se instala e os Drunn retornam. Observando que a pedra ainda possui magia e que afasta os Drunn, mesmo em pedaços, cada povo se apropria de um deles enquanto fogem das criaturas más. Apesar da situação em que se encontram, o pai de Raya, ferido, pede a ela que “não desista deles”, se referindo aos outros povos. Ele então se sacrifica para salvar sua filha, sendo transformado em pedra.

Seis anos se passaram desde o acontecimento, e o filme retorna à cena inicial, com Raya já adulta, percorrendo o deserto junto de seu mascote, Tuk Tuk. Logo, podemos perceber que ela está em busca de Sisu, e chegou ao último rio de sua busca. É perceptível que a versão mais velha de Raya não é tão otimista quanto sua versão mais nova, e que ela faz os ritos de invocação do dragão com pouca

esperança de sucesso, na fé de reverter seu erro e rever seu amado pai. Surpresa, porém, ela vê surgir em sua frente a alegre dragão Sisu, que se choca ao descobrir o tempo que passou e que os Drunn estão de volta. Enquanto Sisu explica que, na realidade, ela foi apenas uma parte na derrota dos Drunn, 500 anos antes, um poder se manifesta quando ela toca o pedaço de joia que Raya guardou. Ao perceber o aumento da magia de Sisu, as duas se enchem de esperança de trazer todos de volta e acabar novamente com os Drunn, partindo, então, em busca dos outros pedaços da joia.

Até esse momento, podemos observar que Raya não só é habilidosa, como também é carismática, inteligente e cheia de recursos, porém, extremamente desconfiada. Junto com Sisu, ela segue em busca das partes da joia, que estão em posse das outras terras, conseguindo recuperar quase todas. Durante os esforços da dupla, Sisu muda sua forma para humana com o poder da segunda parte da pedra e novas amizades são feitas. Em Cauda, onde Raya encontra Sisu, elas conhecem Boun, um garoto cativante e divertido; em Garra, se aproximam da pequena Noi, uma nenê trambiqueira e seus três macacos; e, finalmente, se aliam ao guerreiro Tong, em Coluna, após um curto embate. Apesar de todos os esforços de Sisu para convencer Raya de que ainda existem esperanças de tornar Kumandra uma só, Raya não se convence, mantendo seu foco inteiramente na volta de seu pai, mostrando o valor que ela dá à família (formada, naquele momento, apenas por seu pai). Em uma conversa sobre o valor da confiança, Raya e Sisu discutem:

[Sisu] [... vocês] mentem para ter o que querem, que nem a chefe de Garra fez lá atrás.

[Raya] É... bom, o mundo tá destruído, não dá pra confiar em ninguém.

[Sisu] Ou vai ver, o mundo tá destruído porque vocês não confiam em ninguém.

[Raya] Você tá falando que nem o meu Ba.

[Sisu] Ele parece ser bem inteligente.

[Raya] É... Ele era. Eu queria acreditar nele. Eu queria muito acreditar que dava pra ser Kumandra outra vez.

[Sisu] Eu sei que dá!

[Raya] Literalmente, milhares de pessoas que viraram pedra diriam o contrário.

[Sisu] Não quer dizer que não deva tentar.

[Raya] E eu tentei. E o que aconteceu depois? Eu fui chutada por trás por uma pessoa na qual eu confiei. Olhe em volta. Somos um lar de órfãos porque as pessoas não paravam de brigar por uma jóia. Quer saber por que os outros dragões não voltaram? Porque as pessoas não são dignas deles.

[Sisu] Pode mudar isso, se quiser.

Não, Sisu. Eu cansei de tentar. Kumandra é um conto de fadas. A única coisa que importa agora é trazer o meu Ba de volta.

Ao mesmo tempo em que o grupo se movimenta em direção à Coluna, onde já haviam encontrado Tong, Namaari comunica sua mãe, Chefe Virana, as intenções de Raya, e solicita um exército para interceptá-la. Seu objetivo é conseguir as peças da joia para, então, expandir Presa e garantir um bom futuro para seu povo. Com seu exército, a fim de capturar Raya, a princesa de Presa interrompe o percurso do grupo. As duas duelam, mostrando grande força e habilidade, enquanto o resto da equipe se movimenta para fora de Coluna. Entretanto, vendo que Raya está em desvantagem, Sisu se transforma em dragão e intimida Namaari, que se emociona enquanto confirma a existência dos seres mágicos, e o grupo foge. Assim, eles seguem rumo a Presa.

No caminho, enquanto os laços se estreitam, o grupo planeja um modo de entrar na terra da Chefe Virana e pegar o último pedaço da joia. Sisu discorda dos planos de batalha, pois acredita que Namaari seria uma boa aliada, que “quer mudar o mundo tanto quanto eles”, e que só precisaria de convencimento. Essa visão, entretanto, é negada por Raya, que relembra a traição sofrida quando mais jovem. Sisu decide levar Raya de volta ao local em que a joia era mantida anteriormente, e conta como eles realmente derrotaram os Drunn, 500 anos antes. Segue a fala de Sisu:

[Sisu] Nós éramos os últimos dragões. Todos os outros dragões foram transformados em pedra. Estávamos afogados em um mar de Drunn. Mas o meu irmão mais velho, Pengu, se recusou em aceitar a derrota. Foi aí que fizemos nossa última tentativa. Unidos. Por isso, um por um, eles combinaram toda a magia que tinham, criando a Joia do Dragão. Não sei por que eles me escolheram. Podia ter sido qualquer um de nós. Eu só sei que confiava neles, e eles confiavam em mim. [...] Quando senti a fé deles em mim, fiquei mais forte do que jamais poderia ter imaginado. O mesmo pode acontecer com a Namaari.

Quando Sisu comenta que, por mais difícil que seja a situação, “às vezes só é preciso dar o primeiro passo”, Raya se recorda de seu pai e de seu grande otimismo. A lembrança a faz ceder, e tentar do jeito de Sisu. Enquanto isso, Namaari conta a sua mãe sobre a existência de Sisu. Virana reforça a sua filha que, se as coisas voltassem ao que era, os outros povos perseguiriam Presa, os culpando por tudo o que aconteceu. Chefe Virana, então, expõe que seu plano é conseguir o dragão, pois com Sisu, poderiam ser perdoadas pelos demais. Namaari sabe que Raya não entregaria Sisu, porém, sua mãe deixa claro que essa não é uma opção. conseguir o dragão, pois com Sisu, poderiam ser perdoadas pelos demais. Namaari

sabe que Raya não entregaria Sisu, porém, sua mãe deixa claro que essa não é uma opção. Ao cair da noite, Namaari recebe uma mensagem de Raya, solicitando um encontro como oferta de paz, para que juntas, possam reunir as peças da joia e trazer todos de volta.

Raya vai ao encontro de Namaari, que leva consigo o último pedaço da jóia. Porém, quando Sisu aparece, novamente a princesa de Presa arma uma emboscada, exigindo os pedaços da joia e o dragão enquanto aponta uma besta para Sisu. Raya, diferentemente do imaginado, tenta convencer Namaari a fazer o correto, ao que ela responde não ter escolha, conhecendo a opinião de sua mãe. Sisu pede que Raya confie nela, e fala com Namaari: “Eu sei que não quer machucar ninguém. [...] Você só quer um mundo melhor. Como todos nós. [...] Confio em você, Namaari”.

Com as palavras de conforto de Sisu, Namaari hesita em atirar. Raya, porém, não lhe dá o benefício da dúvida, e ataca com sua espada, o que faz com que a besta de Namaari dispare uma flecha diretamente no peito de Sisu. Com a morte de Sisu, a água, última barreira contra os Drunn, desaparece, e Presa, um dos poucos locais ainda seguros, começa a ser destruído. Raya se desespera com a visão e, tomada pela raiva, vai atrás de Namaari em busca de vingança, nos mostrando certa impulsividade, considerando a situação em que se encontrava. Ela chega no templo de Presa e encontra Namaari parada em frente a sua mãe, agora transformada em pedra. As duas, então, duelam com violência. Boun tenta chamar Raya para fugir da destruição causada pelos Drunn, mas Tong afirma que ela não conseguia mais vê-los, pois “Raya foi cegada pela sua ira”. Vendo que elas não seriam de ajuda alguma, o grupo começa a se movimentar para tentar salvar o máximo de pessoas possível, afastando os Drunn com os pedaços restantes da joia, que aos poucos perdem sua magia.

Em posição de vulnerabilidade, Namaari diz para Raya que nunca teve a intenção de que tudo aquilo acontecesse. Raya desacredita, pronta para dar um golpe final em Namaari, que manifesta não se importar se ela acreditava ou não. Pois Sisu havia acreditado nela, mas Raya não acreditou em Sisu, e que fora isso que havia desencadeado aqueles acontecimentos. Raya volta a si e observa ao redor, vendo a destruição, o caos e as pessoas em sofrimento, e corre para ajudar seus amigos, deixando Namaari para trás, conseguindo então suprimir sua raiva e pensar no bem de todos. Quando finalmente conseguem salvar as últimas pessoas

ainda vivas, Tuk Tuk é preso pelos Drunn. Para a surpresa dele e de Raya, Namaari aparece com seu pedaço de joia, ainda com magia, e afasta os seres malignos, salvando as pessoas. Sobram então ela e Raya e seus amigos, enquanto o solo de Presa começa a ser destruído. O grupo cai no subsolo, enquanto a magia da joia se desvanece e os Drunn os cercam. No chão, Raya vê o pingente de Namaari, no formato de dragão, simbolizando Sisu. Com essa visão, ela relembra as falas do dragão, o seu otimismo e a fé que os dragões tiveram uns nos outros, há 500 anos. Ela pede aos amigos que lhe deem as partes da joia, para que finalmente possam juntá-las, e recebe uma negação, pela falta da magia de Sisu. Ela contra argumenta:

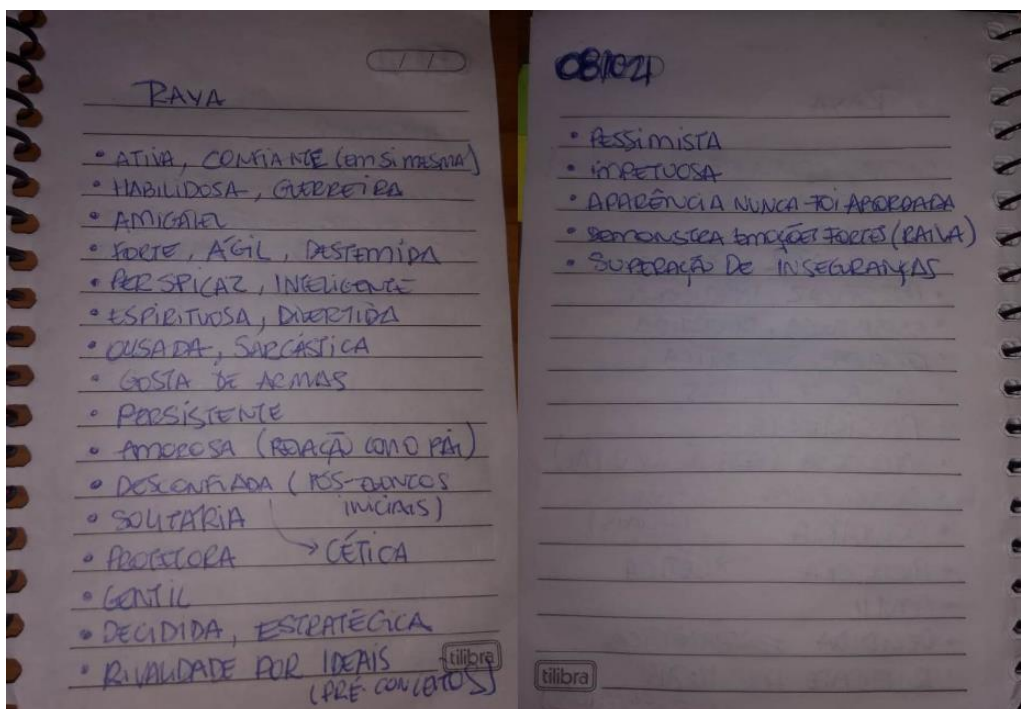
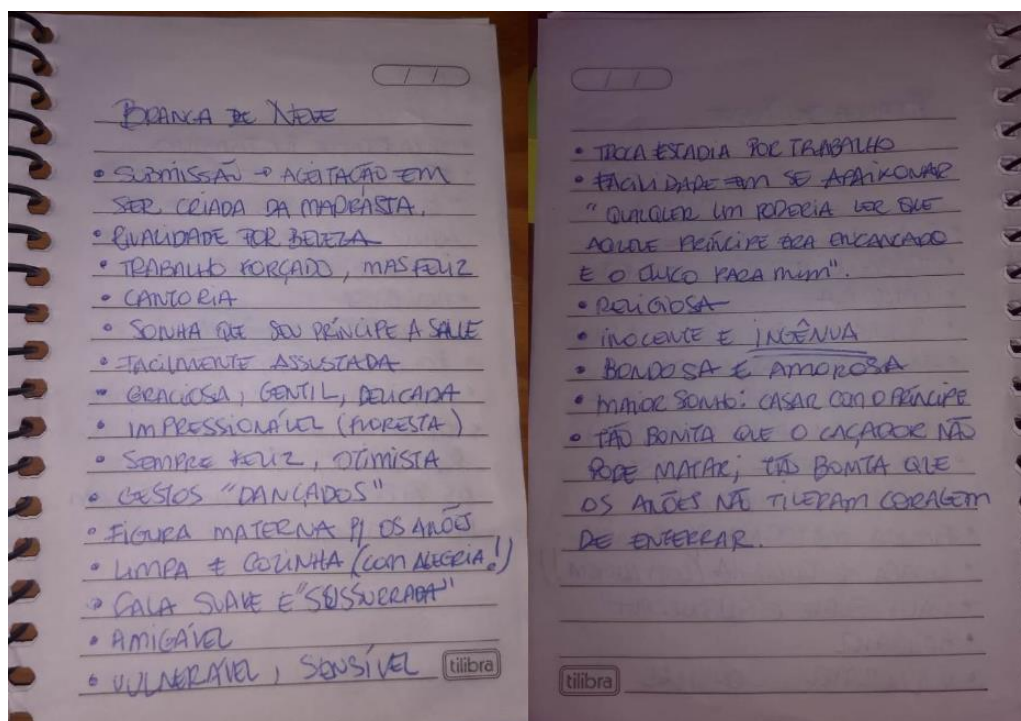
[Raya] Não tem a ver com a magia dela, mas com confiança. [...] foi por isso que funcionou, e por isso que vai dar certo. Fazendo a única coisa que a Sisu queria da gente, que meu Ba queria da gente. Finalmente confiar uns nos outros e consertar isso. Mas a gente vai ter que confiar uns nos outros. Por favor.

Apesar de sua fala esperançosa, o grupo se nega a confiar em Namaari, após a traição cometida. Raya, seguindo os ensinamentos de seu pai e, finalmente, voltando a confiar, decide dar o primeiro passo, e entrega a Namaari seu pedaço de joia. Após, ela se afasta e é atingida por um Drunn, que a faz virar pedra. Tocados pelo sacrifício de Raya, Boun, Tong e Noi decidem crer em Namaari. Eles entregam seus pedaços de joia e se juntam a Raya.

Pode-se observar, nesse momento, Namaari duvidando de si mesma, e considerando escapar com todos os pedaços da joia quebrada. Entretanto, ela reconsidera, e em uma tentativa final de reverter todo o caos instalado, ela junta as peças. Para a sua decepção, a luz mágica da joia se apaga, e Namaari se junta a Raya e aos outros em seu destino.

Depois de alguns segundos de completo silêncio, com uma explosão de luz, névoa e chuva provenientes da joia, a vida começa a surgir novamente por todas as terras, enquanto os Drunn são novamente extintos. As pessoas retornam à vida, e o sol volta a brilhar. Ao horizonte, dezenas de dragões surgem, e com uma bela dança ao vento, trazem Sisu de volta à vida. Assim, sua família está completa novamente. Sisu, Raya e o grupo se juntam em um abraço emocionado. Todos os amigos retornam às suas famílias, e Raya finalmente parte para reencontrar seu pai. Ao fim, todos os povos se unem, e Raya apresenta Kumandra a seu pai.

APÊNDICE D – PERCEPÇÕES OBTIDAS NA SEGUNDA LEITURA FÍLMICA DOS FILMES SELECIONADOS



ANEXO A – QUADRO SÍNTESE DAS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO DE DURAND (2002)

REGIMES OU POLARIDADES	DIURNO		NOTURNO			
	ESQUITZOMÓRFICAS (ou heróicas)		SINTÉTICAS (ou dramáticas)		MÍSTICAS (ou antifráscas)	
Estruturas	1ª idealização e "recoo" autístico. 2ª diairetismo (<i>Spaltung</i>). 3ª geometrismo, simetria, gigantismo. 4ª antítese polêmica.		1ª coincidência "oppositorum" e sistematização. 2ª dialética dos antagonistas, dramatização. 3ª historização. 4ª progressismo parcial (ciclo) ou total.		1ª redobramento e perseveração. 2ª viscosidade, adesividade antifráscica. 3ª realismo sensorial. 4ª miniaturização (Gulliver).	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos	Representação objetivamente heterogeneizante (análise) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os Princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO, de IDENTIDADE funcionam plenamente.		Representação diacrônica que liga as contradições pelo fator tempo. O Princípio de CAUSALIDADE, sob todas as suas formas (espec. FINAL e EFICIENTE), funciona plenamente.		Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifráscico). Os Princípios de ANALOGIA, de SIMILITUDE funcionam plenamente.	
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).		Dominante COPULATIVA com os seus derivados <i>motores rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (quinésicos, músico-rítmicos, etc.).		Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>conestésicos, iêrmicos</i> e os seus derivados <i>táteis, olfativos, gustativos</i> .	
Esquemas "verbais"	DISTINGUIR		LIGAR		CONFUNDIR	
	Separar ↑ Misturar	Subir ↑ Cair	Amadurecer Progredir	Voltar Recensar	Descer, Possuir, Penetrar	
Arquétipos "atributos"	Puro ↑ Manchado Claro ↑ Escuro	Alto ↑ Baixo	Para a frente, Futuro	Para trás, Passado	Profundo, Calmo, Quente, Íntimo, Escondido	
Situação das "categorias" do jogo de Tarô	O GLÁDIO	(O Cetro)	O PAU	O DENÁRIO	A TAÇA	
Arquétipos "substantivos"	A Luz ↑ As Trevas. O Ar ↑ O Miasma. A Arma Heróica ↑ A Atadura. O Batismo ↑ A Mancha.	O Carne ↑ O Abismo. O Céu ↑ O Inferno. O Chefe ↑ O Inferior. O Herói ↑ O Monstro. O Anjo ↑ O Animal. A Asa ↑ O Réptil.	O Fogo-chama. O Filho. A Árvore. O Germe.	A Roda. A Cruz. A Lua. O Andrógino. O Deus plural.	O Microcosmo. A Criança, o Polegar. O Animal <i>gigogne</i> . A Cor. A Noite. A Mãe. O Recipiente.	A Morada. O Centro. A Flor. A Mulher. O Alimento. A Substância.
Dos Símbolos aos Sistemas	O Sol, O Azul celeste, O Olho do Pai, As Runas, O Mantra, As Armas, A Vedação, A Circuncisão, A Torsura, etc.	A Escada de mão, A Escada, O Bétulo, O Campanário, O Zigueate, A Água, A Calhandra, A Pomba, Júpiter, etc.	O Calendário, A Aritmologia, a Triade, a Tétrade, a Astrobiologia	O Sacrifício, O Dragão, A Espiral, O Caracol, O Urso, O Cordeiro, A Lebre, A Roda de fiar, O Isqueiro, A <i>Baratte</i> , etc.	O Ventre, Engolidores e Engolidos, Kobolds, Dáctilos, Osiris, As Tintas, As Pedras Preciosas, Melusina, O Veu, O Manto, A Taça, O Caldeirão, etc.	O Túmulo, O Berço, A Crisálida, A Ilha, A Caverna, O Mandala, A Barca, O Saco, o Ovo, O Leite, O Mel, O Vinho, O Ouro, etc.
			A Iniciação, O "Duas-vezes nascido", A Orgia, O Messias, A Pedra Filosofal, A Música, etc.			