

# O CONSTRUTO DA PRINCESA: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA MÍDIA DE MASSA INFANTIL<sup>1</sup>

## THE PRINCESS CONSTRUCT: A CRITICAL ANALYSIS OF CHILDREN'S MASS MEDIA

---

*Bárbara Guerra de Queiroz<sup>2</sup>*

---

**RESUMO:** O presente artigo tem a finalidade de identificar os modelos de gênero veiculados pelas mídias para crianças e compreender como tais mídias são capazes de construir identidades a partir da propagação desses modelos. O arcabouço teórico utilizado configura-se dentro dos Estudos Culturais, expondo as marcações que o Cinema de Animação impõe aos modelos palatáveis de mulheres, por meio de recursos discursivos: suas personalidades, seus desejos e corpos. Sendo assim, da mesma forma como o escravo era marcado para que não fugisse, marca-se a mulher, para que ela se conforme à dominação masculina: ela deve ser desejável. Porém, os mesmos meios usados para a perpetuação de discursos colonizadores podem ser utilizados para sua subversão, contanto que a pressão social seja suficiente.

**Palavras-chave:** Identidade. Gênero. Construção social. Animação. Princesas.

**ABSTRACT:** This article intends to identify gender models conveyed by media to children and to understand how these media construct identities by the propagation of such models. The theoretical framework used here resorts to Cultural Studies, thus exposing the marks that Animation Cinema imposes to create palatable models of women, by means of discursive resources: their personalities, desires and bodies. Similarly to the branding of slaves to prevent their escape, women are marked to conform to male domination, she must be desirable. However, the same means used to perpetuate colonizing discourses can be used to subvert them, as long as there is enough social pressure.

**Keywords:** Identity. Gender. Social construction. Animation. Princesses.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 20 de abril de 2019 e aceito em 19 de junho de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery (UFOP-ICHS).

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Letras (Tradução e Práticas Discursivas) da UFOP-ICHS.  
E-mail: barbaraqueiroz@gmail.com



## INTRODUÇÃO

*Literatura infantil é um dos lugares mais cruciais para educação feminista e consciência crítica precisamente porque crenças e identidades ainda estão sendo formadas.*  
(bell hooks)<sup>3</sup>

Os estúdios Disney são famosos por sua franquia de princesas, apresentando, desde a década de 1930, as versões animadas de contos de fadas consagrados, além de **versões maravilhosas** de mitos e fatos históricos. Para os propósitos deste artigo, consideremos apenas as versões de contos de fadas, chamados aqui de Cinema de Animação Maravilhoso (CAM).

Como sabemos, os contos de fada possuem função educativa, isto é, cumprem o papel de passar uma lição ao público infantil, como **obedeça a seus pais** em *Chapeuzinho vermelho*, ou **o mal sempre perde**, figura retórica reutilizada diversas vezes através destes contos, geralmente corporificada pela bruxa ou antagonista.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a participação de mulheres no ambiente de trabalho e as pressões feministas, os estúdios Disney reexaminam o papel da mulher, dando a elas os papéis de protagonista que antes eram inexistentes.

As histórias são centradas numa protagonista que pode se apresentar como modelo a ser seguido pelas meninas. Dito modelo é delineado por marcações que tanto tem a possibilidade de causar quanto apontar problemas sociais que são internalizados na sociedade e, principalmente, nas mulheres, desde idade muito tenra.

No contexto do maravilhoso, as princesas são geralmente apresentadas portando uma bela figura e determinados dons, como cantar ou falar com animais. São **boas moças**, participam com alegria das tarefas domésticas, são bondosas e pacientes, gentis, delicadas, sonhadoras e femininas, na visão convencional do termo. São mulheres para serem vistas, não ouvidas. As ideias da **boa moça** giram em torno do amor e da vida familiar e a busca romântica é igualada à busca pela felicidade, fazendo uso de

---

<sup>3</sup> Cf. hooks, 2003, p. 23. Gloria Jean Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo bell hooks, prefere que este seja escrito em letras minúsculas, para que a atenção seja concentrada em sua produção acadêmica e não em sua pessoa.



(...) modelos “projetivos” do imaginário amoroso (...) [que] exaltam o amor como valor supremo da existência (...). Esse microcosmo é, além disso, o núcleo mais ativo da chamada cultura de massa, com sua incitação intensiva à imitação ao consumo, à conduta. (MORIN, 2002, p. 143-144, ênfase no original)

### Sobre os modelos femininos apresentados nas animações,

(...) [estas] constituem visões de mundo e estão diretamente ligadas ao imaginário de uma sociedade. Ficção inspirada no real, os desenhos dizem muito sobre os papéis de gênero na sociedade, suas representações e ajudam a entendê-los e a questioná-los. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 129)

Eis o que me parece problemático. Estes modelos são baseados numa idéia patriarcal do modelo de mulher: submissa, do lar, feminina, bela. Ao apresentar às crianças esse tipo de representação feminina, deixa-se de lado uma gama de outras realidades nas quais o **ser mulher** não está atrelado às normas androcêntricas, i.e., mulheres líderes, mulheres que buscam suas realizações pessoais fora do relacionamento heterossexual normativo; mulheres que possuem corpos **desviantes** da norma da beleza de suas respectivas épocas e culturas; mulheres que não se encaixam numa performatividade dita **feminina**. Assim, ousou questionar a noção de **mulher** que o CAM dissemina, com foco no feminismo como política representacional.

Para que se possa identificar como as identidades femininas são construídas e apresentadas pela sociedade e, posteriormente no CAM, observaremos os longas animados *A pequena sereia* (1989) e *Frozen* (2012); mais especificamente suas protagonistas, Ariel e Elsa, respectivamente, por serem baseadas em personagens de histórias criadas pelo mesmo autor, o dinamarquês Hans Christian Andersen, a saber, *A pequena sereia* e *A rainha das neves*. Ainda, investigaremos que relações de dominação e exclusão se afirmam nas representações disneyianas, com base nos estudos feministas, aqui representados principalmente por bell hooks e Judith Butler. Para tanto, levaremos em conta pontos do roteiro que mostram as atitudes que caracterizam as personagens supracitadas.

A importância das análises de representatividade nas produções midiáticas, dos estudos culturais e feministas se dá na possibilidade dos reforços e incentivos a mudanças sociais. Analisar as mensagens que as mídias propõem, proporciona aos indivíduos o poder de criticá-las, resistir à manipulação, e fortalecer-se perante ideologias opressivas.



O mapeamento (...) das produções atuais é uma forma de identificar os progressos [no] sentido [de inclusão de minorias sociais], entender que ideologias preenchem aquele espaço e ver o que precisa ser discutido, questionado, transformado, desenvolvido. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 140)

Em outras palavras, este tipo de análise expõe problemas sociais, para que possam ser lidados adequadamente.

## TEORIA FEMINISTA: MULHER COMO SUJEITO

A construção política do sujeito é vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão; ou seja, para que estruturas de dominação, como o patriarcado, mantenham seu poder, deve também haver uma política de exclusão, onde a classe trabalhadora, os negros, as mulheres, a comunidade LGBTQ+ e, enfim, uma gama de minorias, seja sumariamente oprimida. Assim, de acordo com Butler (2003) e em concordância com hooks (2003), mantém-se o *status quo* e os indivíduos sob controle.

Ainda, no discurso filosófico, o que define uma **pessoa**, independente de seu contexto social, é o fato de se manter relacionada, de maneira externa, "à estrutura definidora da condição de pessoa, seja esta a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral" (BUTLER, 2003, p. 19). Embora a noção filosófica seja capaz de fornecer um vislumbre da constituição individual, ela centra-se na questão da identidade pessoal, focando nas características internas do sujeito.

Por outro lado, o foco deste trabalho se encontra nas **práticas reguladoras** que formam e dividem os gêneros, ou seja, estas fazem parte constituinte desta identidade pessoal, enquanto "a 'coerência' e a 'continuidade' da 'pessoa' não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas (...) normas de inteligibilidade **socialmente** instituídas e mantidas" (BUTLER, 2003, p. 37, ênfase acrescentada).

Em outras palavras, o que constituiria o sujeito social, suas estruturas **identitárias** estabilizadas por noções de sexo, gênero, desejo, são convenções normatizadoras que **encaixam** ou marginalizam sujeitos.

O sujeito dos estudos feministas caracteriza-se por movimentos tanto "para dentro" quanto "para fora" (LAURETIS, 2006, p. 208) do gênero, ou seja, é derivado da diferença sexual ao mesmo tempo em que o gênero pode ser incluído na diferença sexual como efeito de linguagem, onde a representação feminina está intrincada na referência masculina, com todos os estereótipos,



exclusões e negações. Isto é: para se pensar o feminino, deve-se extraí-lo do masculino, numa relação edênica de dependência das definições. Só se pode ser mulher se não se for homem. E, para poder ser mulher, deve-se estar inclusa no que homens pensam que mulheres devem ser: bonitas o suficiente para consumo e submissas ao poderio masculino. Ainda, se pensarmos o gênero como **representação e construção social**, seguindo o raciocínio foucaultiano de "tecnologia sexual" (p. 208), torna-se evidente que o gênero não compreende um indivíduo, mas uma relação social: "(...) a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria" (p. 210). O gênero é produto das mídias e pretende normatizar o comportamento feminino, a fim de encaixá-lo em padrões comportamentais ortodoxos, pois "a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação do fundamento [da identidade do sujeito]" (BUTLER, 2003, p. 23). Para Lauretis, cada uma dessas relações pode ser lugar de reprodução do discurso hegemônico, mas também possui o potencial para subvertê-lo (LAURETIS, 2006, p. 209). Assim:

Inseridas em uma cultura androcêntrica que as submete ao poder patriarcal, as mulheres foram durante muito tempo sub-representadas nas artes e na cultura, reduzidas aos estereótipos de gênero e vistas como coadjuvantes. O progressivo aumento de personagens femininas em destaque nas produções midiáticas acompanhou, de certa maneira, o avanço do feminismo. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 131)

Ainda que a representação feminina em ditas mídias tenha aumentado e se tornado mais libertária, as funções de sedutora e doméstica continuaram a integrar as representações femininas, o que mantém a exorbitante ritualização dos estereótipos femininos e masculinos, até mesmo na construção das heroínas, ou seja, mesmo que as mulheres tenham ganhado espaço nas mídias como protagonistas fortes, ainda há a hiperssexualização de ditas personagens, ou foco na sua vida doméstica, retratando a mulher como objeto de desejo ou serva do lar.

Nas representações midiáticas, as mulheres apresentam "um apelo visual com função estética e ornamental (...) para os homens, objeto de desejo, pronto para consumo; para as mulheres, os fins eram de identificação, modelo a seguir" (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 132). Isto é: para os homens, os corpos das mulheres são representados como produtos; para as mulheres, o objetivo é ser dito produto:

Essa coincidência da mulher-sujeito e da mulher-objeto assegura a hegemonia do rosto feminino. É o reino não só da mulher sujeito-objeto, mas dos valores femininos no seio da cultura. Não há o **modelo identificador masculino que se**



**imponha concorrentemente.** (MORIN, 2002, p. 144, ênfase no original)

Discutiremos mais, acerca as representações dos corpos, na parte intitulada *Gênero, performance e corporeidade*.

Além disso, as heroínas são comumente associadas à ideia do amor romântico, pois é sobre esta construção que se edificam os pilares da família e da maternidade, ideias associadas à feminilidade, “a verdadeira práxis cultural concerne aos valores ‘femininos’: amor, conforto, bem-estar” (MORIN, 2002, p. 140, ênfase no original). Dessa forma, no período pós-guerra, relaciona-se casamento e felicidade para estimular o retorno das mulheres da classe-média alta ao trabalho e vida domésticos (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 133). Assim, os tipos de personagens femininos apresentados pelas mídias até então, apesar de oferecerem uma certa representação às mulheres, apenas reforça um estereótipo que caracteriza o que é **ser mulher**, isto é: o que se espera delas, os **papéis** que devem desempenhar e como devem portar sua feminilidade e seus corpos.

“A força da protagonista feminina pode ser mais aparente do que real, justamente por estar em destaque mais pela sua imagem como objeto sexual a ser admirado ou desejado do que pela força de seus feitos ou personalidade” (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 136). Ou seja: a resiliência e a personalidade das mocinhas ficam em segundo plano, dado que o destaque dessas personagens advém de sua forma física.

## ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS

As mídias são palco das lutas pelo poder e “os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pelas mídias” (KELLNER, 2001, p.11). Assim, é proposto contornar a performance construtiva do gênero **nas partes materiais da cultura**:

Aquilo que tomamos por causa ou origem da opressão é na verdade a **marca** imposta pelo opressor; (...) essa marca não preexiste a opressão... o sexo é tomado como um “dado imediato”, um “dado sensível”, como “características físicas” pertencentes a uma ordem natural. Mas o que acreditamos ser uma percepção física e direta é somente uma **construção** sofisticada e mítica, uma “formação imaginária”. (WITTING, citada em BUTLER, 2003, p. 49, ênfase acrescentada)



E essa **natureza** atua dentro das normas da heterossexualidade compulsória, que opera por meio da linguagem, com aplicações misóginas.

A “marca” de gênero é parte da economia significativa hegemônica do masculino, que auto-elabora os mecanismos que determinam virtualmente o campo ontológico na tradição ocidental (IRIGARAY, citado em BUTLER, 2003, p. 50), ou seja, o sistema androcêntrico elabora normas linguísticas que denominam o que é **ser homem**, marcando o que é **ser mulher**, numa relação nietzscheana, de que “de um lado, a casa, o bem-estar, de outro lado, a sedução, o amor, são de fato, os dois grandes temas identificadores da cultura de massa” (MORIN, 2002, p. 141). Ainda, a “‘marca’ do gênero (...) nada mais é do que a obliteração misógina do sexo feminino” (IRIGARAY, citado em BUTLER, 2003, p. 50, ênfase no original), embora esse pensamento legitime uma ordem binária e argumente pela transformação por meio da própria linguagem:

A ficção linguística do “sexo” (...) é uma categoria produzida e disseminada pelo sistema da heterossexualidade compulsória, num esforço para restringir a produção de identidades em conformidade com o eixo do desejo heterossexual. (WITTING, citada em BUTLER, 2003, p. 50, ênfase no original)

Assim, o mesmo meio que é usado para manipulação e opressão, também pode ser usado para subversão e transgressão, a fim de dissolver **valores** que excluem sujeitos com base no que supostamente são e/ou deveriam ser. “Esses construtos de identidade servem de ponto de partida epistemológicos a partir dos quais emerge a teoria e a política é formulada” (BUTLER, 2003, p. 185).

O empoderamento de mulheres por meio das representações que lhes são apresentadas é uma das maneiras de subversão das mídias, mostrando versões de mulheres que não estão em acordo com sua **domesticação** ou erotização. Porém, faz-se necessário notar ainda, que pode haver várias outras opressões em execução numa narrativa de empoderamento, como racismo, xenofobia, homofobia, colonialismo, imperialismo.

“Não pode haver tal coisa como ‘feminismo de poder’ se a visão do poder evocado é poder ganho através da exploração e opressão de outras” (HOOKS, 2003, p. 6, ênfase no original), e esse é o grande problema do imperialismo que reina nos longos animados infantis: a princesa tem o direito de obter e se manter no poder, contanto que haja uma classe trabalhadora de outras mulheres subjugadas que sustentem este sistema. Tanto em *Frozen* quanto em *A pequena sereia*, podemos perceber claramente multidões de pessoas que habitam e trabalham nos respectivos castelos, sendo que Ariel até mesmo tem uma aia, que prepara seu banho e lava suas roupas. “A separação mais gritante entre mulheres



era a de classes” (HOOKS, 2003, p. 37); dessa forma, a mídia reitera as relações vigentes de poder e os meios dominantes de comunicação fornecem “instrumental para a construção de identidades, [pois influenciam] o modo como as pessoas pensam e se comportam, como veem os outros e [portanto] como constroem sua própria identidade” (KELLNER, 2001, p.10). Isto é: o papel da mídia é manter o *status quo*, pois assim se mantém o poder.

## GÊNERO, PERFORMANCE E CORPOREIDADE

Conforme exposto anteriormente e, de acordo com Judith Butler, o gênero é uma “construção social” (BUTLER, 2003, p. 24): não se trata do resultado causal do sexo, nem é fixo como ele. Desta maneira, a unidade do sujeito tem o potencial de ser contestada pela distinção que dá espaço ao gênero para ser interpretado numa multiplicidade sexual. Para a autora, os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado são o gênero, mas não decorre do corpo. A distinção entre sexo e gênero sugere uma descontinuidade entre os corpos sexuados e gêneros construídos pela cultura, pois, mesmo que os sexos pareçam fixos, em sua morfologia binária, não existe motivo para se assumir que os gêneros também devam ser dois:

A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que **homem** e **masculino** podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e **mulher** e **feminino**, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p. 24, ênfase no original)

Mas, como são dados o sexo e o gênero e através de que meios?

O gênero é o “meio discursivo/cultural pelo qual a ‘natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra **sobre a qual** age a cultura” (BUTLER, 2003, p. 25, ênfase no original) e, ao fazê-lo, isto é: ao apresentar o sexo como dual num campo pré-discursivo, assegura-se a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo. Esta produção deve ser entendida como “efeito do aparato de construção cultural que designamos por **gênero**” (BUTLER, 2003, p. 25-26, ênfase no original). Dessa forma, a autora sugere que redefinamos o gênero



“para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo e [que] ocultam (...) a operação da produção discursiva” (BUTLER, 2003, p. 26).

A noção da construção do gênero sugere um determinismo (que entendo como reducionismo) de significados do gênero, registrado nos corpos, sendo estes percebidos como recipientes de “uma lei cultural inexorável” (BUTLER, 2003, p. 26); quando a **cultura** que **constrói** o gênero é interpretada no sentido das normas, pode-se entender que este gênero é tão fixo quanto a destinação biológica, mas, neste caso, é a cultura que se torna o destino.

Butler destaca a célebre frase de Simone de Beauvoir: “(...) a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (BUTLER, 2003, p. 160), para quem na construção do gênero há um **eu** que assume e se apropria do gênero, podendo assumir algum outro. O **tornar-se** mulher acontece sob a influência de uma **compulsão** cultural e social de assim fazê-lo. Assim, **ser mulher** não pode ser uma tendência biológica, mas uma construção cultural.

A relação entre cultura e mídia é intrínseca, pois uma se alimenta da outra para prosseguir. Se os instrumentos de dominação estão enraizados em ambas, por meio dos discursos, faz sentido que analisemos as mídias em busca de marcadores culturais que legitimem os discursos exclusivos de dominação.

Qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente ligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica a construção cultural do sexo em gênero e a **assimetria** que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (...) são entendidas como sendo ‘sistematicamente ligadas à organização da **desigualdade social**. (LAURETIS, 2006, p. 211-12, ênfase acrescentada)

Conforme dito anteriormente, com a multiplicação de mulheres protagonistas nos desenhos animados, essas são claramente **marcadas**, sinalizando ao público infantil uma clara separação do que seria **de meninos** (que é o neutro) e do que seria **de meninas**, como que **forçando** as crianças a se colocarem desta ou daquela maneira:

O protagonismo invocado pelas heroínas seria uma tentativa de subverter a lógica do herói masculino e da princesa em perigo, abrindo novas possibilidades de representação (...). Se vê a força do cor-de-rosa como marcador de gênero e categoria (...). A apresentação de histórias e personagens, além de categorizada, tem elementos visuais (as cores, o brilho) e temáticos que se destacam do neutro e se contrapõem ao que é masculino ou considerado “para meninos” – como se



o feminino precisasse ser explicitamente caracterizado.  
(MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130, ênfase no original)

Desta maneira, as marcações funcionam de modo a **sedimentar as normas do gênero**, o que hipoteticamente é capaz de produzir o fenômeno **sexo natural**, ou **mulher ideal**, ou qualquer das ficções sociais vigentes e compulsórias, que tratam de uma sedimentação e que, com o passar do tempo, produz um “**conjunto de estilos corporais** que, de forma reificada, aparecem como a configuração natural dos corpos em sexos que existem” (BUTLER, 2003, p. 199, ênfase acrescentada) numa correlação binária. Assim:

O gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma **repetição estilizada de atos** (...). Se os atributos de gênero não são expressivos, mas **performativos**, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. (BUTLER, 2003, p. 200-201, ênfase acrescentada)

Veremos posteriormente como isso define o que chamo de **estilo princesa**.

Confirme já exposto, e conforme Butler (2003), a norma binária do gênero é difundida culturalmente e, a repetição desses construtos heterossexuais compulsórios pode representar o lugar inevitável da deturpação e incitação das categorias de gênero. A replicação de construtos heteronormativos destaca um *status* absolutamente construído do assim chamado **heterossexual original**.

“A repetição imitativa do ‘original’ (...) revela que o original nada mais é do que uma paródia da **ideia** do natural e do original” (BUTLER, 2003, p. 57, ênfase no original), isto é: cada indivíduo **copia** aquilo que para si seria o **modelo original** do gênero ao qual supostamente pertence. Assim, os construtos heterossexuais são lugares da prática do poder e do discurso, de onde se constrói o gênero.

A **unidade** do gênero é apenas o reflexo de uma prática reguladora que procura homogeneizar a identidade de gênero através da heterossexualidade compulsória que, com seus atos excludentes, restringe os significados das sexualidades e seus lugares de subversão, convergência e resignificação. Regimes de poder heterossexistas falocêntricos buscam “incrementar-se pela repetição constante de sua lógica, sua metafísica e suas ontologias naturalizadas” (BUTLER, 2003, p. 57).

Dessa forma, se as práticas reguladoras têm seus significados amplamente contestados, então, ao multiplicarem-se as construções do gênero fora



da norma binária, acontece com ela uma transposição, uma fragmentação de dita compulsividade e, ainda, **ser** de determinado gênero seria um **efeito** que esquematiza os padrões políticos e sociais de sua construção ontológica.

Declarar a construção do gênero é compreender que esses termos residam no interior de um discurso binário que pratica normas excludentes.

Assim como para Beauvoir tornar-se mulher é um processo e nunca se é em definitivo, entende-se o gênero como:

Estilização **repetida** do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a **aparência** de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2003, p. 59, ênfase acrescentada)

Ou seja, é o estilizar constantemente o corpo para que se assemelhe ao máximo à idealização do que é **ser** suposto gênero.

A própria noção de **sujeito** só é inteligível por meio de sua **aparência de gênero**, admite possibilidades excluídas à força pelas várias reificações do gênero constitutivas de suas ontologias contingentes. (BUTLER, 2003, p. 59, ênfase acrescentada)

Enquanto sujeitos sociais, estamos todos vinculados às normas impostas culturalmente, valores que interiorizamos na medida em que somos integrados às instituições: família, escola, sociedade.

Todas as mulheres, novas e velhas, foram socializadas pelo pensamento sexista para crer que nosso valor descansava tão somente na aparência e se éramos ou não percebidas como bonitas, especialmente por homens. Compreendendo de que mulheres jamais poderiam ser liberadas se não desenvolvêssemos uma autoestima saudável e auto-amor, pensadoras feministas foram diretamente ao coração do assunto – examinando criticamente como nos sentimos e pensamos nossos corpos e oferecendo novas estratégias construtivas para mudança (...). A obsessão em julgar mulheres de todas as idades com base em como aparentamos nunca foi completamente eliminada. (HOOKS, 2003, p. 31-33)

Desta maneira, as mulheres se comparam constantemente com outras mulheres. A socialização que nos foi imposta exige este tipo de julgamento



desde idade muito tenra, apresentando às meninas, por meio das mídias, tipos ideais das mulheres que deveriam ser quando crescessem.

Podemos notar a **marca** do gênero nos discursos das indústrias da moda, do entretenimento e, enfim, nos mecanismos sistemáticos; o aparecimento dessas marcações nas mídias direcionadas para as crianças não é surpreendente, já que a norma social visa enquadrar sujeitos desde sua concepção.

A predominância de cores consideradas femininas e o tipo de indumentária alinhada à moda para criar identificação no público, introduzem elementos relacionados a uma representação da mulher que obedece a padrões de beleza e feminilidade contemporâneos. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130)

Assim, acontece a naturalização da adultização de personagens e sua subsequente fetichização, o que, dentro da lógica patriarcal, objetifica sexualmente as mulheres e as encoraja a se objetificar, num "circuito do **erotismo cotidiano**" (MORIN, 2002, p. 141, ênfase no original), o que faz parte da estratégia discursiva do patriarcado, apesar de não necessariamente ter de usar a linguagem para tanto, isto se faz por meio de recursos visuais: as predisposições inscritas nos corpos são efeitos e condições de "um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação" (BOURDIEU, 2012, p. 50-1), conforme explicado a seguir:

As posturas corporais e as formas de andar, olhar, se mover e se mostrar estão impregnadas de uma ética e uma política que se alinham à **dominação**. Fazem parte de um 'adestramento' do corpo para **naturalizar** esta ética e reforçar a diferenciação entre os gêneros feminino e masculino e suas identidades pretensamente antagônicas. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 130, ênfase acrescentada)

A corporeidade como recurso visual é exatamente a incorporação da dominação normativa do patriarcado, que naturaliza o antagonismo feminino/masculino, que coloca o feminino claramente marcado, e o masculino como neutro, numa relação nietzscheana de "servo em relação ao mestre" (CUCK PHILOSOPHY, 2019), isto é, o servo é definido por aquilo que o mestre não é.

Essa relação fica mais clara na representação dos corpos femininos: "(...) o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo" (LE BRETON, 2007, p. 70), como **construto simbólico**, o corpo é político e as desigualdades sociais e de gênero são manifestas nele:



A mulher modelo desenvolvida pela cultura de massa tem a aparência da **boneca do amor**. [Esses modelos] estão orientados de modo bastante preciso para os caracteres sexuais secundários (cabelos, peitos, boca, olhos), para os atributos erógenos (roupas de baixo, vestidos, enfeites), para um ideal de beleza delgado, esbelto – quadris, ancas, pernas. A boca perpetuamente sangrenta, o rosto pintado seguindo um ritual são um convite permanente a esse delírio sagrado de amor que embota, evidentemente, a multiplicidade quotidiana do estímulo. (MORIN, 2002, p. 141, ênfase no original)

E são essas características físicas “que podem facilmente se metamorfosear em vários indícios, dispostos com o propósito de orientar o olhar do outro ou para ser classificado (...) numa categoria moral ou social particular” (LE BRETON, 2006, p.77), a saber, indícios de inocência (virgindade) ou profanidade.

Assim, podemos perceber claramente que não há nas mídias uma grande variação nas representações de rostos e corpos femininos; todos seguem um padrão que é considerado belo dentro das normas estéticas atuais.

O valor decorativo, que permeia o “mito da beleza”, relacionando o feminino ao belo, justifica a abundância de personagens belas, dentro de padrões estéticos difíceis de alcançar, muito mais do que personagens masculinos belos. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 133, ênfase no original)

Assim, a cultura de massa do século XX desenvolveu um padrão estético que dava **ares de inocência** às personagens femininas, ao mesmo tempo em que estas apresentavam corpos adultos curvilíneos, como o protótipo *born sexy yesterday* (POP CULTURE DETECTIVE, 2018). Trata-se de corpos adultos com mentalidades infantis, o que lembra muito as personagens Disney, que mantém a *baby face* ao mesmo tempo em que exibem um **corpo violão**, ideia análoga à de Morin (2001, p. 145-146). Discutiremos o fenômeno a seguir.

Assim, podemos dizer que, para as representações midiáticas, tanto os corpos das mulheres quanto suas atitudes são explicitamente marcados para obedecer a uma norma androcêntrica.

## AS HEROÍNAS NA MÍDIA

Nossa análise começa em 1989, com a aventureira Ariel, a Pequena Sereia, na década marcada pela abertura de espaço para o protagonismo



feminino nas produções audiovisuais (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 127). Os estúdios Disney começaram a trabalhar no formato que é objeto de nosso estudo desde 1934, com o curta *A deusa da primavera*, o qual Walt Disney usou como testes para movimentos humanos, que seria o ponto de partida para lançar, em 1938, a primeira animação ganhadora do Oscar, *A Branca de Neve e os sete anões*.

Aos poucos, princesas e personagens sem atributos ou ocupações que não fossem o cuidado com a beleza e com a vida doméstica, passaram a dividir espaço com heroínas que assumem habilidades, responsabilidades e valores antes reservados aos homens. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 127)

Ariel é uma princesa irresponsável que se esquece do compromisso de se apresentar com o coral real e se aventura explorando navios naufragados em busca de **tesouros**; vai à superfície (fato expressamente proibido), apaixona-se por um humano, faz um acordo com a bruxa do mar no qual dá sua voz (atributo crítico das sereias) em troca de pernas, foge de casa, abandona o pai e as irmãs em busca do príncipe e arrisca sua própria vida para conquistá-lo.

Outra personagem que tem sido apontada como marco de representação feminina nas animações maravilhosas é Elsa, a rainha do gelo de *Frozen* (2012). Diferente das outras princesas que buscam ou se deparam com objetos mágicos e feitiços, Elsa nasceu com o poder do gelo; dedicada à amizade com a irmã (Anna), ao criar brincadeiras de neve com ela, acidentalmente machuca-a, o que a faz temer seu poder e passar uma vida reclusa, recusando até mesmo a companhia da própria irmã e confiando apenas nos pais; quando estes embarcam numa jornada imperial, morrem acidentalmente e Elsa deve ser coroada. Durante a comemoração, Anna anuncia que se casará com o príncipe Hans, que conheceu naquela noite, e Elsa declara: "Você não pode se casar com alguém que acabou de conhecer" (FROZEN, 2012) e, ao ser confrontada por sua irmã, perde a calma e o controle de seu poder, expondo-se para todo o reino. Ela foge para as montanhas e aceita seu poder, mas às custas da solidão eterna.

Conforme exposto anteriormente, esses lugares de significação dos sujeitos podem tanto manter as relações de dominação ou subvertê-las. Assim:

Modelos difundidos nas tramas e reificados no uso de produtos podem descontinuar ou promover uma constante propagação de estereótipos, determinar o questionamento ou a repetição de comportamentos sociais e de discursos. Por isso a importância de se examinar as representações veiculadas em



programas infanto-juvenis. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 127)

Como podemos perceber, nossas heroínas não dedicam seu tempo às tarefas domésticas como suas precursoras *Branca de Neve* (1938), *Cinderela* (1950) ou Aurora (*A Bela Adormecida*, 1959), mas mostram traços mais realistas: Ariel é uma adolescente irresponsável que corre riscos. Elsa é uma jovem adulta reprimida e deprimida, que encontra liberdade ao fugir e se exilar.

Mas, ainda assim, não nos livramos da noção da paixão heterossexual compulsória como única maneira de se atingir a felicidade: Ariel se apaixona por Eric e passa toda a trama perseguindo esse amor. Anna se apaixona por Hans e, apesar de tentar recuperar a irmã e aceitá-la, também passa o tempo todo ao lado de um ajudante, Kristoff, com quem faz par romântico no final, após ser traída por Hans.

“Todo entretenimento é pleno de conteúdos, valores, ideias” (SIQUEIRA, citada em MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 127) e as midialidades não são simplesmente “veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos” (KELLNER, 2001, p. 13). Assim, podemos perceber a perpetuação dos valores do patriarcado, através da objetivação do relacionamento heterossexual, onde se presume que o homem dominará.

Ainda que nossas heroínas tenham se desvincilhado da vida doméstica e da obsessão por beleza, “tais personagens eram marcadas por características cultural e especificamente atribuídas ao gênero feminino, a ‘feminilidade’” (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 128, ênfase no original).

Como observa Butler, os discursos veiculados nas mídias proporcionam a conservação de um sistema que prega vínculo indissolúvel entre sexo, gênero e desejo, na estrutura binária heterossexual compulsória (BUTLER, 2003, p. 24-25).

O mau entendimento do feminismo, isto é, achar que feminismo é sobre mulheres sempre tentando serem iguais aos homens ou que o feminismo é misândrico – apenas reflete o fato de a maioria das pessoas terem aprendido sobre o feminismo através da mídia de massas patriarcal (HOOKS, 2003, p. 1).

Apesar das diferenças fisiológicas entre mulheres e homens, o que interessa ao feminismo é compreender como a sociedade assinala aos indivíduos papéis binários, para reforçar uma suposta relação fixa entre sexo e gênero.

Butler entende identidade de gênero como uma construção social e um ato performativo (BUTLER, 2003, p. 185-200). O indivíduo tanto é



construído pela cultura na qual está inserido como por sua performance no mundo. Na cultura patriarcal ocidental, os discursos perpetuados pelas midialidades encaixam indivíduos em padrões comportamentais que rotularão sua identidade.

Esses rótulos são constituídos por estratégias discursivas para construir o gênero. Se o gênero é performado em estilos corporais, então o **estilo princesa** é a incorporação de uma identidade social vigente, compulsória e fictícia, que internaliza os gestos e atos que constituem uma princesa; como esta personificação é completamente fictícia, pois se trata da caracterização de personagens fabulosos, podemos conceber que há uma delimitação clara no que constitui uma princesa, ou o ideal feminino que semeia o imaginário infantil: ela performa atos de bondade, paciência, paixão, delicadeza e leve rebeldia, enquanto sua aparência é sempre julgada como bela e seu corpo é alto e esguio, mesmo que na Idade Média (geralmente a temporalidade das histórias maravilhosas) o padrão de beleza corporal fosse bem diferente.

Para a princesa, a repetição estilizada de atos é constituída na apresentação da mesma na estória: com Ariel, seu desapego às normas do pai, ao se esquecer de seu compromisso para se apresentar com o coral de irmãs e ir caçar tesouros (paixão) num navio abandonado, fato expressamente proibido (rebeldia); o carinho que tem com seu amigo Linguado (bondade, delicadeza e paciência); com Elsa, no tratamento que dá à irmã mais nova (bondade, delicadeza e paciência), ao criar uma paisagem fantástica de gelo no interior do castelo no meio da noite (rebeldia) para que possam brincar juntas.

Conforme mencionado acima, a corporeidade faz parte da estilização da princesa: são altas e magras, de cinturas extremamente finas, possuem olhos grandes (*baby face*), ascendência europeia, cabelos longos. Conforme mostrado por hooks, as apresentações padrões de corpos nas mídias são extremamente perigosas, se não incluírem modelos mais representativos (corpos cheios, pele escura, cabelos cacheados ou curtos, olhos pequenos, tamanhos variados de seios, ancas e cinturas, etc.), pois pode gerar um senso de não-pertencimento, que culmina em uma série de problemas psicológicos, como depressão e distúrbios alimentares (HOOKS, 2003, p. 31-36).

Os desenhos animados trabalham com representações cristalizadas no imaginário coletivo (...), os modelos corporais e de comportamento nos desenhos (...) se repetem e insistem em conservar as ideias de feminilidade já estigmatizadas e que opõem a mulher ao homem. A fragilidade, a doçura, a emotividade, a sedução, a busca pelo amor, a preocupação estética, o uso preponderante de determinadas cores (tons pastéis ou cor-de-rosa), as silhuetas magras e delicadas, os cabelos penteados, a maquiagem e a quantidade de acessórios ornamentais, as roupas que revelam ou criam



curvas, a hiperssexualização, a dicotomia infantilização-adultização são aspectos que reforçam estereótipos de gênero. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 141)

Assim, podemos afirmar que, mesmo que a personalidade das heroínas tenha tomado uma guinada mais libertária, seus rostos, corpos e comportamentos ficaram presos num padrão patriarcal heteronormativo que procura **ver** a mulher: sua beleza deve ser consumida. Por um homem, impreterivelmente.

## CONCLUSÃO

Neste artigo, trabalhei com o gênero como um fator de análise, uma **marca** de diferença biológica, linguística e cultural; vimos que o gênero pode ser entendido como um significado assumido por um corpo caracterizado sexualmente. Mas, como a relação nietzschiana, o dito significado apenas pode existir **em relação** a outro significado oposto, sendo o gênero relacional, não individual, principalmente em suas representações para o público de massa. Por isso mesmo faz sentido a afirmação de Beauvoir de que o gênero feminino é marcado: da mesma maneira em que se marca o escravo, para que não fuja e, caso fuja, saiba-se a quem ele pertence.

As representações de etnias, tipos corpóreos e classes sociais têm sido mais realistas nos últimos anos: em *A princesa e o sapo* (2010), a protagonista é uma moça negra e pobre, de cabelos curtos, que sonha em ter o próprio restaurante. *Moana* (2016) é uma adolescente polinésia, que tem cintura menos marcada, cabelos longos e cacheados, pele escura, braços e pernas grossos, que busca restaurar o coração da Deusa-Mãe e conta com a ajuda de um semideus, que está longe de ser uma figura amorosa. A próxima produção dos estúdios será a primeira princesa africana da franquia. Em exemplos mais antigos de representatividade, podemos citar as princesas **clássicas** Jasmine (*Aladdin*, 1992), que, apesar de apresentar toda a corporeidade citada anteriormente (alta, magra, cabelos longos, par romântico), é árabe e apresenta tom de pele escuro; *Pocahontas* (1995), que também apresenta as características citadas, exceto pela *baby face*, pois tem olhos pequenos e boca grande, é nativo-americana e também tem pele escura, além de não subjugar suas companheiras de tribo; e *Mulan* (1998), que também apresenta o estilo princesa, mas é chinesa, também apresentando olhos pequenos e lábios grandes.

O fenômeno *baby face* pode ser atribuído a uma escolha estilística dos estúdios, mas ainda assim reflete uma visão euro-centrada irrealista de padrões de beleza. Além disso, a representatividade do **gênero feminino** não



teve grandes mudanças no que diz respeito ao comportamento e às corporeidades das mocinhas por uma questão de consumo patriarcal.

O fato de a indústria cultural perpetuar seu discurso engessado do que é a feminilidade e o que caracteriza **ser mulher** faz parte de um sistema de opressão que relativiza a mulher em contraparte com o homem, numa norma binária, que marginaliza quaisquer outros tipos de expressão que não se conformam aos padrões e subjuga indivíduos.

Apesar das afirmações de Beauvoir terem tido grande peso na concepção deste trabalho, devo salientar que tanto o sujeito como o Outro são os apoios de uma sociedade falocêntrica e fechada, que atinge seu objetivo totalizante por meio da exclusão completa do feminino. Isso resulta numa má representação não só das mulheres, na visão sartreana do sujeito-significador e do Outro-significado (BUTLER, 2003, p. 29), neste caso sendo o homem-dominador capaz de significar a mulher, como sendo desejável; mas essa falsidade da significação evidencia a inadequação de toda a estrutura representativa e, ainda, da sociedade em si, que legitima ditas normas excludentes.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUCK PHILOSOPHY. *Pós-modernismo não é política de identidade*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=26fIBA7O5Ag&list=LLccshZ1XUgJgfEPYWZTypfA&index=149&t=640s>. Acesso em: 15 abr. 2019.

HOOKS, B. *Feminism is for everybody: Passionate politics*. Cambridge: South End. Press, 2003.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Verbum, 2001.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 206-242.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

MENDES, M.; SIQUEIRA, D. C. O. Protagonismo feminino em desenhos animados: Gênero e representações no entretenimento audiovisual. *Mídia e cotidiano*, v. 12, n. 2, Niterói, ago. 2018, p. 125-144.



MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

POP CULTURE DETECTIVE. *Born sexy yesterday*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80>. Acesso em: 4 dez. 2018.

