

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

BEATRIZ LOBO DE ALBUQUERQUE SANTOS

DE DONZELA À HEROÍNA: relações entre feminismo e infância nas narrativas
audiovisuais sobre princesas

RIO DE JANEIRO

2021

Beatriz Lobo de Albuquerque Santos

DE DONZELA À HEROÍNA: relações entre feminismo e infância nas narrativas
audiovisuais sobre princesas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Beatriz Becker

Rio de Janeiro

2021



ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR BEATRIZ LOBO DE ALBUQUERQUE
SANTOS NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e um, às quinze horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Beatriz Lobo de Albuquerque Santos, intitulada: "**De Donzela à Heroína: relações entre feminismo e infância em narrativas audiovisuais de princesa**", perante a banca examinadora composta por: Beatriz Becker [orientador(a) e presidente], Marialva Carlos Barbosa e Ariane Diniz Holzbach. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A Dissertação foi aprovada pela Banca, ressaltando a qualidade do trabalho apresentado e a relevância da temática abordada.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2021

Beatriz Becker [orientador(a) e presidente]

Marialva Carlos Barbosa [examinador(a)]

Ariane Diniz Holzbach [examinador(a)]

Beatriz Lobo de Albuquerque Santos [candidato(a)]

Dedicado à eterna Tia Rachel.

AGRADECIMENTOS

À Nossa Senhora, por me acompanhar sempre.

À professora Beatriz Becker, por toda paciência, dedicação e generosidade durante a orientação.

Ao meu noivo, Vinícius, pelo apoio e compreensão nos momentos mais complicados destes dois anos de mestrado e por ser sempre meu porto seguro.

Aos meus pais, Leila e Henrique, e à minha irmã, Bárbara, por todo amor, carinho e conselhos.

Ao meu melhor amigo, Vitor Hugo, pelas inúmeras vezes em que passamos horas falando sobre a minha pesquisa e por estar sempre ao meu lado.

À Paula, minha grande amiga e parceira de discussões, por todas as vezes que paramos num barzinho e perdemos a noção do tempo conversando sobre feminismo e audiovisual.

Aos amigos tijuicanos, por terem me acolhido com tanto amor durante os anos no Rio e às amigas de Cuiabá que depois de mais de uma década ainda enchem meu coração de felicidade

À Capes, pelo auxílio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa. À ECO e seus professores, por todos os debates e ensinamentos. Ao grupo de pesquisa MJAE, pela generosa troca teórica e apoio.

Por fim, à todas as mulheres da minha família que sempre me inspiraram a ser uma mulher forte sem jamais perder a ternura.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre as narrativas de princesas, considerando que atuam como dispositivo pedagógico de construção das identidades na infância, como propõe Rosa Maria Bueno Fischer. Buscamos observar como são realizadas as construções da figura da princesa em regimes históricos e culturais específicos nas narrativas audiovisuais. Esta pesquisa é amparada na perspectiva da representação de gênero como construção social e em uma compreensão do audiovisual como dispositivo que delimita para mulher uma "ordem social específica" e atua na construção de subjetividades, articulado à discursos e relações de poder, ou seja, como "tecnologia de gênero", em acordo com Teresa de Lauretis. Assume-se como hipótese que as representações e as histórias das princesas sinalizam novas formas de representação do feminino decorrente tanto de dinâmicas mercadológicas, quanto de movimentos feministas e desejos humanos imbricados em práticas socioculturais. Partindo de uma ampla pesquisa exploratória em torno das maneiras como as figuras das princesas têm sido elaboradas em obras audiovisuais e utilizando a metodologia da Análise Televisual (AT), sistematizada por Beatriz Becker, investigamos quais são os novos sentidos produzidos pela figura da princesa e como eles são interligados à infâncias femininas e aos movimentos feministas. As contribuições de Rebecca Hains, Stuart Hall, Heloísa Buarque de Hollanda e bell hooks são referências teóricas relevantes neste estudo, ancorando a abordagem desta complexa temática.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. MOVIMENTOS FEMINISTAS: hegemonia e margem	24
2.1 Narrativa hegemônica do movimento feminista.....	25
2.1.1 O sufrágio	25
2.1.2 Gênero como construção cultural	29
2.1.3. Redefinindo a diferença.....	33
2.1.4 Dinâmicas da quarta onda: em busca do coletivo nas redes.....	35
2.2 Lacunas da luta: qual o lugar da menina no feminismo?	37
2.3 Da História à representação	41
3. INFÂNCIA E AUDIOVISUAL	43
3.1 Da imagem em movimento à mídia massiva.....	46
3.2 Reconfigurações do ambiente convergente	50
3.3. O conteúdo infantil no cenário convergente nacional	53
3.4. A leitura crítica audiovisual na infância	56
3.5. Por um olhar holístico ao audiovisual	58
4. PRINCESAS E AUDIOVISUAL: os modos de ver histórias de princesas	61
4.1 Uma história de princesas.....	61
4.1.1 As clássicas princesas do ocidente	64
4.1.2 Críticas e paródias	68
4.1.3 De guerreiras à rebeldes	71
4.1.4 Reviravolta nos estereótipos de princesa.....	80
4.2 Histórias de princesa no Brasil	94
5. WIFI RALPH E ESCOLA DE PRINCESINHAS: uma análise televisual comparativa	103
5.1 Análise Televisual: "WiFi Ralph" (2018)	105
5.1.1 Descrição do Objeto	105
5.1.2 Análise Quantitativa	109
5.1.3 Análise Qualitativa	118
5.2 Análise Televisual: "Escola de Princesinhas" (2007).....	120
5.2.1 Descrição do Objeto	120
5.2.2 Análise Quantitativa	121
5.2.3 Análise Qualitativa	126

5.3 Análise Televisual Comparativa: convergindo os resultados.....	128
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS.....	148

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Princesas Branca de Neve, Cinderela e Aurora.....	67
Figura 02 - Cinderella e Fada Madrinha.....	69
Figura 03 - Príncipe e princesa em <i>A Bela Adormecida</i>	70
Figura 04 - Anastácia luta contra Rasputin.....	75
Figura 05 – Cartaz do filme <i>Rodgers and Hammerstein's Cinderella</i>	76
Figura 06 – Mulan vestida de soldado	77
Figura 07 – Duas faces da princesa Fiona.	80
Figura 08 – Tiana antes de se tornar princesa	84
Figura 09 - Princesa Jujuba.....	86
Figura 10 - Princesa Jujuba e Marceline se beijando.....	87
Figura 11 – Expressão de Raya.....	92
Figura 12 - Fada Manu e Cinderela.....	95
Figura 13 – Livros da série <i>A Revolução das Princesas</i>	96
Figura 14 – Imagens do filme <i>Detona Ralph</i> (2012)	105
Figura 15 – Primeira imagem de divulgação de <i>WiFi Ralph</i>	106
Figura 16 – Pôsteres oficiais de <i>WiFi Ralph</i>	106
Figura 17 – Sugestões do Disney Plus	107
Figura 19 - Vanellope conhece as Princesas Disney.....	109
Figura 20 - Ralph encara suas inseguranças.....	111
Figura 21 - Princesas reunidas em roupas casuais.....	113
Figura 22 - Design de princesas em <i>WiFi Ralph</i>	114
Figura 23 – Ralph entra na rede.....	116
Figura 24 – Vinheta de transição.....	116
Figura 25 – Vanellope fala sobre seus medos.....	118
Figura 26 - As princesas da Vídeo Brinquedo.....	120
Figura 27 - A Escola de Princesinhas.....	123
Figura 28 – Hime saltando.....	124
Figura 29 – Modelos virtuais – Shudu, Miquela e Imma.....	136

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tabela de Análise Televisual Comparativa.....	127-129
--	---------

Muitas histórias importam. Histórias foram usadas para violar e difamar. Mas histórias também foram usadas para empoderar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de alguém, mas histórias também podem reparar uma dignidade quebrada.

Chimamanda Adichie

1. INTRODUÇÃO

*Mas mamãe, uma princesa não precisa de um príncipe para salvá-la, ela pode se salvar sozinha!*¹

A frase acima é a resposta de Madison Jade, uma menina negra estadunidense, de quatro anos de idade quando indagada sobre o filme *Aladdin* (1992). Na conversa com sua mãe, a menina emite a opinião de que princesas são independentes e que Jasmine, a princesa do filme *Aladdin*, não precisa de um "menino" para sair em uma aventura no tapete mágico. Ela ainda afirma que a princesa não precisa esperar para ser salva.

Esse diálogo se tornou viral em maio de 2019², quando a mãe de Madison, o publicou na página de Instagram da menina. Madison é uma influenciadora mirim. Hoje, com cinco anos, ela possui mais de 300 mil seguidores³ e encanta todos eles com sua marca de roupas e seus conselhos de menina. Vez ou outra, as curtidas que recebe são dedicadas às fantasias de princesa que exibe no *feed*⁴. Vestida de Tiana (de *A Princesa e o Sapo*), Jasmine, ou ainda de Princesa Madison⁵, a menina aprendeu a (re)ler as histórias de princesa a partir de uma outra perspectiva.

O potencial educador dos contos de fadas tem sido ressaltado por autores desde o século XVII e revitalizado pelas diversas e contínuas adaptações das narrativas principescas (VAZ, 2018). Os contos de fadas se tornaram parte dos processos de normatização e educação para infância, estabelecendo o que é ou não ser criança (Idem). Porém, ao mesmo tempo, a complexa rede de sentidos dessas narrativas tem sido atualizada em decorrência da globalização e digitalização. A mídia se estabelece como palco para o desenvolvimento de novas histórias associadas ao contexto infanto-juvenil nos mais diversos suportes e formatos e, cada vez mais, conformando uma infância

¹Tradução nossa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BxycZPSgINZ/>. Acesso em: 16 out. 2019

² O vídeo atualmente possui no Instagram da menina mais de 96 mil curtidas e 5.902 comentários. Em sua página do Youtube é o vídeo mais visto, com 18 mil visualizações. Entretanto, estes números não refletem o alcance do vídeo, uma vez que ele pode ser encontrado em outros canais não-oficiais.

³ Disponível em: https://www.instagram.com/simply_madisonjade/. Acesso em: 16 jun. 2020.

⁴*Feed* é o termo utilizado para a página principal de um usuário do Instagram, é o seu mural de postagens.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4G-QmSg2IU/?igshid=66dof7tiqzo2>. Acesso em: 20 jun. 2020

mediada e midiaticizada (COULDRY, 2008). Desta forma, as narrativas audiovisuais atualizam os significados da infância contemporânea.

Compreende-se a infância, nesta pesquisa como um processo social e biologicamente construído (PROUT, 2005) e as crianças como espectadores emancipados⁶ (RANCIÈRE, 2012). A partir de uma leitura interpretativa e de seus agenciamentos, elas atribuem significados a programas e personagens. Assim, histórias se transformam em mediações de encontros de alteridades e reconhecimento social (FERNANDES; OSWALD, 2005). As animações, em especial, têm um caráter essencialmente educativo, pois incitam a capacidade criativa e o autoconhecimento das crianças (PRADO; MUNIGIOLI, 2016). Elas atuam produzindo conexões entre aquilo que veem e o que vivem, se apropriam das tecnologias de interatividade e interpretam a polissemia da imagem audiovisual mediante a construção de significações e de conexões com outras crianças. Nesse sentido, a percepção da questão de gênero e a conformação do papel e do lugar de atuação de meninos e meninas é parte de um processo de aprendizado (FARIA, 2006).

Crescer como menina se torna, portanto, estabelecer contato e interagir com uma variedade de “pré-requisitos de feminilidade”. Cores, temas, personagens, permissões e proibições que constroem partes do que significa ser uma criança do sexo biológico feminino. Tais atribuições de sentidos que afetam a conformação, compreensão e identificação de gênero, resultam também de estratégias narrativas e de consumo, de usos de tecnologias que atuam na elaboração de subjetividades. Sob essa perspectiva, o cinema, segundo Tereza de Lauretis (2019), atua como uma tecnologia de gênero, pois é um dispositivo para construção das subjetividades. A potência narrativa e, especialmente, a forma como as obras cinematográficas enquadram lugares de gênero e representa o mundo social constituem representações e hierarquias sociais:

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto construção sócio-cultural, como aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc) a indivíduos inseridos na sociedade. (LAURETIS, 2019, p. 142)

⁶ Corroborando com o pensamento de Jacques Rancière, nossa pesquisa posiciona o espectador como participante crucial para a conclusão da obra de arte. Desta forma, assumimos que crianças são espectadores ativos e cujas ações interpretativas têm relevância nas produções de sentido.

Este olhar atento à infância contemporânea, sob a ótica da teoria crítica feminista, nos revela uma grande lacuna nos estudos de gênero: muito tem se escrito sobre o empoderamento e a libertação patriarcal de mulheres ao redor do planeta, entretanto, a experiência singular das meninas pouco aparece na literatura acadêmica feminista⁷. Quando tal experiência aparece, emerge sob a forma de memória de autoras de textos de referência sobre a questão de gênero que relembram suas infâncias (BEAUVOIR, 1967; HOOKS, 2010), ou ainda, em livros não acadêmicos, como a carta publicada pela autora feminista nigeriana Chimamanda Adichie, “Para educar crianças feministas” (2017).

Cientes desta lacuna, refletimos nesta pesquisa sobre os modos de ser menina atravessados tanto pela midiatização⁸ da infância quanto pelas lutas feministas na contemporaneidade. Neste cenário, destaca-se a figura da princesa entre os signos que compõe a infância de meninas. A princesa é a protagonista feminina de muitas obras audiovisuais infantis, evidenciando a figura da menina e reposicionando o papel de mulheres, quando a personagem age de forma mais ativa ou passiva na narrativa. Legitimada no universo infantil como símbolo de referência, a figura de princesa teve inúmeras releituras ao longo do tempo, entretanto, não perdeu relevância perante a construção do universo feminino infantil e, hoje, ainda “se apresenta como um poderoso produto cultural pelo qual as representações femininas ganharam notório reconhecimento social” (MARIZ; RODRIGUES, 2019, p. 139). A princesa carrega em si prerrogativas do que é ou não ser menina e ativa códigos de significação que constroem percepções do feminino e da vida social, mediadas por aparatos tecnológicos, em narrativas audiovisuais. Tal personagem ainda é referência como símbolo de feminilidade e aparato

⁷ Com objetivo de tornar mais consistentes nossas reflexões e argumentações realizamos uma ampla revisão bibliográfica sobre a questão de gênero e a cultura das princesas. Além disso, para atualizar referências e as questões propostas também realizamos uma pesquisa exploratória de artigos publicados nos últimos três anos em 39 periódicos científicos brasileiros da área da Comunicação classificados com Qualis A (1,2,3 e 4). Os textos foram identificados por meio da busca de três palavras-chave: “audiovisual”, “menina” e “feminismo”. Uma segunda busca com a alteração da palavra-chave “menina” para “infância” também foi realizada nos mesmos sites. Porém, dentre as centenas de textos pesquisados, nenhum deles convergiu as três palavras selecionadas. Este mapeamento apontou sete artigos que continham as palavras “audiovisual e infância/menina”, três artigos que continham as palavras “audiovisual e feminismo”, e apenas dois que continham as palavras “feminismo e infância/menina”. Tais resultados corroboram a ausência de pesquisas contemporâneas na área da Comunicação que privilegiam as relações entre feminismo e infância como objeto de estudo, pouco destacado também em obras que abordam a teoria crítica feminista. Parte significativa da bibliografia que aborda a experiência da menina, sob o viés dos estudos de gênero, tem sido elaborada e discutida na área da Educação.

⁸ Nesta pesquisa, compreende-se como midiatização, o processo com o qual a sociedade globalizada passa a ser permeada por “tecnologias midiáticas, lógicas, estratégias linguagens e demais protocolos antes exclusivos do campo das mídias” (SGORLA, 2009, p.62). Neste contexto, Sodré (2002) ainda ressalta que as tecnologias digitais intensificaram esse processo e comenta que essa tendência à “virtualização” invade as relações humanas e está diretamente articulada com as forças mercadológicas que regem a mídia (Idem).

de poder (BARRETO, 2000) no universo de meninas de diferentes partes o mundo, ainda que nem todas as histórias principescas apresentem novos contornos do feminino imbricados nas lutas dos movimentos sociais contemporâneos. Assim, atuando como tecnologias de gênero, de acordo com Teresa Lauretis, as narrativas sobre “ser princesa” normatizam atitudes femininas e guiam as formas pelas quais a feminilidade é constituída na infância. Entretanto, atualmente, os sentidos que circulam em torno da ideia de princesa vêm sendo constantemente atualizados e negociados, mesmo quando dispostos nas mesmas narrativas. Tal fato, evidencia o caráter dinâmico das representações (HALL, 2006) e nos permite pensar a possibilidade de um deslocamento do sentido da princesa clássica como donzela para a ideia desta personagem como heroína.

Hoje, a figura da princesa submissa e frágil é uma anti-heroína da revolução feminina e se afasta do ideal de fragilidade e inocência nas páginas dos livros, em filmes e desenhos e na vida real. Princesas rebeldes criadas nas narrativas audiovisuais direcionadas ao universo infanto-juvenil e protagonistas do mundo real, como a figura nada tradicional da Duquesa Meghan Markle e sua saída da família real e a princesa Diana, cuja vida foi marcada por um casamento frustrado com o Príncipe Charles e interrompida de maneira trágica, contribuem para transformar antigos atributos principescos de passividade e fraqueza em independência e amor próprio nos contos de fadas. No Brasil, os significados de “ser princesa” tornam-se ainda mais complexos devido a disputas político-ideológicas polarizadas. Declarações da própria ministra da Mulher, Família e dos Direitos Humanos do governo do presidente Jair Bolsonaro, em 2018⁹, buscam cristalizar percepções conservadoras e hierarquizadas dos modos de ser menina. Porém, as lutas propostas pelos movimentos feministas no Brasil também promovem novas representações e problematizações referentes a antiga figura clássica da figura de princesa domesticada e dócil, as quais tendem a ser incorporadas pela mídia.

As maneiras com que a mídia tem destacado espaço para as protagonistas principescas na produção audiovisual nacional e de outros países refletem tanto as formas

⁹ Em dezembro de 2018, a pastora Damares Alves, em defesa do que ela chamou de “contrarrevolução cultural”, se posicionou em torno da temática do abuso infantil dizendo: “No momento em que coloco a menina igual ao menino na escola, o menino vai pensar: ‘ela é igual, então pode levar porrada’. Não, a menina é diferente do menino. Vamos tratar meninas como princesas e meninos como príncipes. Disponível em: Disponível em: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/vamos-tratar-meninas-como-princesas-e-meninos-como-principes-diz-futura-ministra.shtml Acesso em: 25 out. 2019

de organização social e o papel da mulher em diferentes contextos históricos e socioculturais, quanto novas maneiras de pensar e retratar o feminino durante o século XXI. Entretanto, tais mudanças nas representações do feminino nas narrativas audiovisuais, que tomam as princesas como protagonistas, estão articuladas também a sofisticadas estratégias de comercialização distribuídas em diferentes mídias e o consequente consumo em grande escala de brinquedos, roupas, maquiagens e outros artefatos, atraindo audiências diversas e gerando rendimentos bilionários para poderosos grupos de entretenimento. Contudo, neste trabalho nos interessa refletir sobre as construções da figura de princesa em regimes históricos e culturais específicos. Assim, buscamos compreender como os sentidos das princesas e, conseqüentemente, do feminino, têm sido (re)elaborados na mídia e na vida social nas últimas décadas, elegendo como ponto de partida de nossa pesquisa o filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937.

É preciso ainda ressaltar que as narrativas audiovisuais têm sofrido mudanças decorrentes da digitalização dos meios. A convergência entre as mídias transformou a produção e o consumo dos produtos audiovisuais. As midiamorfoses (FIDLER, 1997) atuam não apenas na mistura dos suportes e linguagens, mas na intensificação do potencial narrativo das histórias que incorporam áudios e vídeos. Tais dinâmicas também geram mudanças de gêneros e formatos e nas relações entre produto e espectador nos processos comunicativos. Observamos que as fronteiras entre os gêneros discursivos¹⁰ e os meios se tornam mais fluidas e porosas. Por isso, para pensar a figura da princesa atrelada às construções do feminino elencamos obras do cinema, da televisão e da internet, considerando que uma análise dos produtos audiovisuais já não deve estar restrita a um meio ou a um suporte específico, pois, como argumenta Lobato (2017) os processos narrativos dos produtos audiovisuais não são estáticos e seus sentidos

¹⁰ Amparados na perspectiva de Bakhtin (1997), compreendemos os gêneros discursivos nesta pesquisa como "tipos relativamente estáveis de enunciado", que incorporam características comuns de conteúdo temático, estilo e construção textual. No entanto, como explica o filósofo e pensador russo, mesmo sendo relativamente estáveis, os gêneros discursivos estão em contínua transformação e movimento, são estreitamente relacionados às condições socioculturais de uma determinada época e possuem caráter heterogêneo e dialógico (Idem). Yvana Fechine (2001) articula as contribuições de Bakhtin (1997) às considerações sobre gêneros televisivos traçadas por Arlindo Machado, argumentando que nas dinâmicas dos gêneros discursivos "há sempre constituintes genéricos que permanecem e há sempre elementos específicos que mudam de acordo com as transformações socioculturais" (FECHINE, 2001, p. 16). Ao olhar especialmente para a televisão, Fechine ainda aponta que o "gênero-base" da tevê, ou seja, sua matriz organizativa, é o formato. Ela argumenta que a noção de formato engloba toda a dinâmica de sentidos produzidos pela televisão, a partir do princípio-chave deste meio: a fragmentação (Idem).

tampouco são pré-determinados e “mergulham muito mais fundo em nossa existência do que somos capazes de compreender” (Idem, p.146).

Como a mídia se posiciona frente às insurgências e demandas do feminismo contemporâneo? Há mudanças expressivas nas formas de representação do feminino? Em que medidas narrativas midiáticas, permeadas por estratégias políticas e econômicas e práticas socioculturais, intervém no processo de construção e transformação de significados atribuídos às personagens principescas e aos modos de ser menina na vida social? Como a complexa rede de mídias, produtos e formas de consumo atribui valor às representações da princesa? As formas de representação destas figuras estão associadas aos meios e às plataformas onde são veiculadas e/ou disponibilizadas? Nesta pesquisa, nos propomos a tentar responder essas perguntas.

No Brasil, a figura da princesa é tomada como objeto de estudo, sobretudo, nas áreas de Letras e Educação, e parte expressiva destes trabalhos estabelece paralelos entre os contos originais e as adaptações do texto literário para a linguagem audiovisual (BARRETO, 2000; FERNANDES, 2015). A dissertação de Paola Barreto (2000) se destaca por frisar o papel do imaginário na construção das identidades na infância, investigando objetos de consumo da cultura de princesas. Na área da Comunicação, os trabalhos de Karina Lopes (2015) e Fernanda Breder (2016) focalizam os filmes de princesa da Disney e buscam traçar um processo evolutivo das formas como os estereótipos femininos são trabalhados nessas narrativas audiovisuais. A pesquisadora Heloísa Mariz (2016; 2017), aborda a figura das princesas de maneira semelhante. A autora utiliza o termo “princesamento” para definir práticas de valorização de comportamentos femininos específicos associados à performances padronizadas das princesas clássicas, o que nos abre questões interessantes, sob a perspectiva dos Estudos Culturais para o desenvolvimento desta Dissertação. Neste sentido, a autora entende que a transdisciplinaridade dessa corrente teórica permite vislumbrar uma herança cultural sobre a qual a personagem da princesa é criada. Tal herança, para Mariz, reverbera no cotidiano a partir do “princesamento” (MARIZ, RODRIGUES, 2016; MARIZ, 2017). Priscila Vaz (2018), por sua vez, analisa os paratextos da franquia *Disney Princess*, ou seja, produção além dos cânones que permitem adicionar novas significações às histórias originais, como as propagandas de brinquedos das bonecas das princesas. A pesquisadora busca identificar como a Disney construiu ligações entre as suas princesas, criando um universo compartilhado das histórias dessas personagens, ainda que nos contos originais

nenhuma delas estivesse conectada com as demais. Vaz (Idem) ainda ressalta que o consumo das imagens das princesas Disney foi um fator crucial para que suas histórias passassem a se cruzar, em suas palavras: “A novidade começaria a ser construída a partir da marca, com o início entre as conexões narrativas que foram sendo elaboradas pelos comerciais da marca” (Ibidem, p.20). A perspectiva de Vaz é de suma importância neste trabalho, uma vez que vislumbramos cada vez mais narrativas audiovisuais de princesa que misturam os contos originais e fazem com que as personagens se unam em uma só história.

A figura da princesa também é abordada em obras de autoras de outros países, como a pesquisadora estadunidense Rebecca Hains. As discussões em torno das regras sociais estabelecidas pela cultura das princesas levantadas pela autora em “The Princess Problem” (2012), nortearam as reflexões teóricas sistematizadas nesta pesquisa. Expondo os problemas do marketing de figuras femininas baseadas em estereótipos heteronormativos, eugênicos e patriarcais, Hains (2012) faz um chamado a pais e responsáveis pela desmistificação das princesas como exemplo para meninas. As argumentações da pesquisadora ecoam também na carta, já citada, de Chimamanda Adichie. Em “Para educar crianças feministas” (ADICHIE, 2017), ressalta a importância de questionamentos sobre o uso da linguagem, exemplificando que, para sua amiga, o adjetivo “princesa vem carregado de pressupostos sobre sua fragilidade, sobre o príncipe que virá salvá-la, etc.” (Idem, p.14). Tanto a perspectiva de Hains (2012) quanto a de Adichie (2017) nos proporcionam importantes reflexões referentes aos discursos padronizados sobre o feminino que emanam das personagens principescas de contos de fadas. Porém, entendemos que as leituras, os processos de significação e a atribuição de valores a essas protagonistas são diversos, dialógicos e complexos. As interpretações das figuras e das histórias de princesas são produções de sentidos em constante movimento e, favorecem, constantemente, a releitura dos papéis femininos na sociedade. O “ser princesa” é dinâmico, plural, mutável e socialmente construído.

Reiteramos, como propõem Hains (2012) e Adichie (2017) e outros autores, que o processo de formação das identidades na infância está intimamente atrelado às narrativas que perpassam as vidas das crianças. Entretanto, em nosso estudo do universo audiovisual das princesas buscamos avançar nessa perspectiva, lançando um olhar sobre a produção nacional que toma as personagens principescas como protagonistas, refletindo sobre suas especificidades, e desmistificando a ideia de que as histórias de princesas da

Disney e suas enunciações são, necessariamente, estratégias de controle da percepção da vida social e do feminino. Nesse esforço de pesquisa, problematizamos a perspectiva verticalizada de autores como Mattelard e Dorfman (1978) e Henry Giroux (1995), que identificam a Disney exclusivamente como um projeto imperialista de mercantilização do imaginário infantil. Incorporamos contribuições valiosas da perspectiva crítica nesta investigação, porém, destacamos que a mídia hegemônica também exerce um protagonismo como precursora de discursos que podem ser inovadores e vanguardistas quando despontam e potencializam novos embates e discussões. Nesse contexto, argumentamos que a Disney não é a única produtora dos sentidos sobre as figuras princesas. Afinal, como nos ensina Raymond Williams no livro "Televisão e forma cultural", a televisão não deve ser compreendida apenas como um exclusivo dispositivo de materialização de interesses econômicos e políticos, uma vez que também resulta de aspirações e demandas socioculturais. Os trabalhos de Martín-Barbero (2015) e Couldry (2008; 2010; 2012) sobre o conceito de mediação também nos auxiliam nesta investigação, pois no esforço de compreenderem os processos de comunicação abordam tanto as complexas estratégias das representações midiáticas quanto a relevância da atuação interpretativa do espectador em distintos contextos culturais e históricos. Neste sentido, de acordo com Stuart Hall, o significado não é algo inato, ele se constrói a partir da interpretação, da codificação e decodificação (HALL, 1980) por parte daquele que lê. Desta forma, "a grande vantagem dos conceitos e classificações da cultura que carregamos por aí conosco, em nossa cabeça, é que eles nos habilitam a pensar sobre as coisas, estando elas presentes ali ou não, mais: quer existam ou não." (Idem, 2016, p.109).

Assim, compreendemos que os sentidos das princesas não são jamais estáticos, mas uma constante conciliação entre instância produtora e aqueles que o recebem. As mesmas princesas que simbolizam fragilidade ganham novos atributos nas atividades interpretativas das meninas que nelas se inspiram. Sob uma perspectiva construtivista, as dinâmicas de produção de sentidos negociadas entre os discursos sobre o feminino produzidos pela mídia e as significações elaboradas pela recepção transformam, gradativamente, as interpretações e os valores da figura da princesa.

Os discursos sobre as princesas conformaram por muito tempo um suposto papel feminino dócil e passivo, conformado na figura da donzela indefesa. Entretanto, as narrativas audiovisuais da mídia sobre estas personagens também têm proporcionado discussões e debates em torno do papel da mulher. De fato, "a mídia constrói um mundo

aparentemente real, porém, não deixa de socializar informações, estimular a formação de culturas políticas, e servir como instrumento de ampliação ou restrição do interesse público" (BECKER, 2010, p. 110). O lugar de destaque e o protagonismo que uma princesa exerce em uma determinada narrativa, mesmo quando tem atitudes pacatas, desencadeia uma série de novos olhares que contribuem para (re)interpretações do papel da mulher na sociedade e é a partir dos filmes de princesa que a mídia hegemônica atribui um palco para o debate acerca dos modos de ser menina. A princesa é, muitas vezes, a figura feminina mais importante nos contos de fadas e se torna a imagem de referência para a infância feminina. De tal forma, os sentidos desta personagem atuam na construção de identidades e modos de ser menina, mas também são mediados pelas interpretações e atitudes responsivas dos receptores. Além disso, a análise atenta das histórias infantis principescas evidencia que há uma transformação de valores e comportamentos atribuídos às princesas, imbuídos de um ideal de independência, autonomia, cuidado de si e sororidade (LEAL, 2019) na atualidade, como veremos ao longo deste trabalho.

Desta forma, assume-se como hipótese nesta dissertação, que as maneiras como são construídas as figuras das princesas permitem identificar que as narrativas audiovisuais resultam tanto da mediação da mídia hegemônica quanto de disputas discursivas de atores sociais diversos em contextos históricos e culturais distintos. Percebemos que as produções infanto-juvenis brasileiras que incorporam a figura da princesa, a princípio, refletem a homogeneização da cultural global, centrada nas produções estadunidenses. Porém, também observamos nestas histórias o despontar de resistências e mudanças sociais, sobretudo, em decorrência do lugar ocupado pelas mulheres no país. As mudanças das narrativas dos contos de fadas tradicionais reescrevem enquadramentos datados do feminino e apontam para uma reorganização discursiva das histórias de princesas inspiradas pelas lutas feministas e impulsionadas pelos interesses sociais. Desta forma, o estudo das representações dessas práticas socioculturais nas produções audiovisuais nos exige um olhar sensível, buscando desvelar suas contradições.

Sob essas perspectivas, o segundo capítulo desta Dissertação revisita momentos históricos relevantes das ondas feministas e suas interpelações com o campo da cultura. Neste percurso, buscamos apresentar conceitos-chave para nossa pesquisa como o de gênero, associado à construção cultural (BEAUVOIR, 1967), o de cinema como "tecnologia de gênero" (LAURETIS, 2019), contribuindo para a formação de

subjetividades em conjunto com os discursos e os poderes, e o de sororidade, associado à solidariedade política (hooks, 2019). A compreensão destes conceitos é crucial para a realização das devidas pontes entre o contexto político-social, a cultura e a emergência dos filmes de princesa e suas gradativas mudanças de estereótipo. O fim deste capítulo é dedicado à uma reflexão acerca da lacuna em torno do lugar da menina nos estudos feministas e da importância da pesquisa em torno da intersecção entre Feminismo, Infância e Audiovisual. Neste capítulo, as contribuições dos livros organizados por Heloísa Buarque de Hollanda (2019; 2019; 2020) são basilares para o desenvolvimento desta pesquisa. A curadoria das obras da pesquisadora nos coloca em contato com textos de autoras como nacionais como Branca Alves (2019), Constância Duarte (2019) e Lélia Gonzales (2019), que foram de extrema importância para a construção das reflexões sistematizadas. Contribuições de teóricas de autoras de outros países, como Nancy Fraser (2007; 2009; 2019), bell hooks¹¹ (1981; 2019), Audre Lord (2019), Charlotte Krolloke e Anne Sorenson (2005), entre outras, também nos auxiliam na elaboração desta importante etapa da pesquisa.

No terceiro capítulo, discutimos às reconfigurações das práticas e narrativas midiáticas, especialmente aquelas sofridas pela televisão, reconhecida por sua capacidade de "absorver formatos e usos tanto de mídias que a antecederam quanto das que a precederam" (FECHINE, 2001, P. 17-18). Observamos que este meio ainda exerce centralidade no ambiente convergente (BECKER, 2016) e é um veículo relevante de propagação de histórias, informação e entretenimento no Brasil. Em 2016, a Pesquisa Brasileira de Mídia¹², constatou que a televisão assumia, com distância, a colocação de meio de comunicação mais acessado do país. Paralelamente, a pesquisa Mídia Dados de 2020 revelou que, apesar de ter sofrido uma pequena retração, a porcentagem de pessoas que possuem aparelhos de tevê no Brasil chega a 96,4% da população, demonstrando que a TV ainda é líder no mercado audiovisual¹³. Estes e outros dados, atribuem à televisão um protagonismo fundamental nos hábitos de consumo nacionais e nos modos como a população apreende a vida social, justificando sua escolha como objeto de investigação.

¹¹A autora afro-americana assina toda sua pesquisa com o nome em letra minúscula, portanto também nos referenciaremos a ela desta forma.

¹² Disponível em: <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016.pdf/view>. Acesso em: 20 jul. 2020.

¹³ Disponível em: <https://propmark.com.br/midia/midia-dados-mostra-lideranca-da-tv-e-crescimento-dos-canais-digitais/>. Acesso em 11 jan. 2021.

Neste capítulo, também recorreremos à Fischer (2002) para dissertar sobre o caráter pedagógico da tevê, considerando que a televisão "ensina" modos de ser e de estar na vida em sociedade e que existe uma multiplicidade de jogos de sentido que não são fixos e fazem parte de processos mediados de construção de significados. Entretanto, ainda que o público realize diferentes apropriações e leituras das materialidades televisuais, não podemos "retirar dos meios de comunicação seu papel de elaborador de um discurso consoante a realidade social" (BARBOSA, 2007, p.133). Nesse sentido, procuramos observar a televisão tanto como local de organização do real quanto de aprendizado, bem como suas formas de sociabilidades na era da convergência. Focalizamos conteúdos destinados ao público infanto-juvenil e verificamos se estão ou não atrelados à um processo educativo (FIEL, 2019; HOLZBACH, 2018; HOLZBACH; DORNELES, 2020), com o intuito de contribuir para a discussão proposta por Holzbach, Nantes e Ferreirinho (2020) sobre a "profunda lacuna existente nos estudos de televisão, relacionada [...] ao lugar que as crianças ocupam como consumidoras de produtos televisivo. (Idem, p. 264). As reflexões propostas neste capítulo são amparadas no conceito de *bios* midiático (SODRÉ, 2009), considerando os processos de midiatização da sociedade contemporânea, e também no conceito de mediação cultural, fundamental para o entendimento dos agenciamentos das audiências (MARTÍN-BARBERO, 2015). Como argumenta Couldry (2008) ambos os conceitos não são excludentes, pois a cultura e a comunicação não podem ser analisadas de maneira independente. Desta forma, mediação e midiatização se tornam processos dialéticos e complementares na vivência contemporânea. Por fim, lançamos o nosso olhar para a relevância do letramento midiático (FANTIN; GIRARDELLO, 2008) como um instrumento de resistência à midiatização e de empoderamento de gênero, destacando a importância do campo da *Media Literacy*¹⁴ como campo de conhecimento que estimula leituras mais complexas das materialidades midiáticas e disponibiliza ferramentas para incentivar a interpretação das narrativas audiovisuais, inclusive das representações do feminino.

O quarto capítulo é composto por um estudo exploratório de produtos audiovisuais que incorporam a figura de princesa como protagonista. Observando que houve

¹⁴ A *Media Literacy*, nesta pesquisa, não significa apenas o conjunto de competências para leitura dos textos midiáticos, mas leva em consideração a colaboração e a ação social como parte dos processos de construção de cidadania (BECKER, 2016). Nesta perspectiva, a *media literacy* é compreendida como conjunto de habilidades capazes de permitir aos cidadãos acesso ao complexo "cenário contemporâneo da mídia e alcançarem um entendimento sobre o que significa ser alfabetizado em um mundo interconectado e multicultural" (Idem, p. 152).

expressivas mudanças nas formas de representação desta personagem, este capítulo se configura como uma investigação dos simbolismos e sentidos que são atribuídos a essas protagonistas em distintas narrativas. Assim, este capítulo revela como as diferentes personagens e narrativas principescas que representam o feminino foram elaboradas, reformuladas e até subvertidas ao longo das últimas décadas, destacando seus impactos na construção das identidades femininas, especialmente durante a infância. Esta investigação também evidencia estratégias de mercado que fizeram com que esses produtos fossem impulsionados e como o desenvolvimento e uso de tecnologias também contribuíram para as reelaboraões da “princesa”, trazendo à tona debates políticos que marcaram o desenrolar das ondas feministas e suas correntes diversas e plurais. As narrativas audiovisuais principescas reunidas neste estudo exploratório foram disponibilizadas em diferentes veículos com características discursivas distintas. Identificamos que obras exibidas nas salas de cinema demonstram um olhar mais conservador sobre a autonomia e o comportamento da figura de princesa do que os produtos televisivos veiculados na mesma época, os quais apresentam enunciações mais progressistas e irreverentes. Para este extenso levantamento, nos apoiamos fortemente nos trabalhos de Hains e Forman-Brunnell (2015), Breder (2016), Heatwole (2016), Vaz (2018) e outras pesquisadoras que focam seu olhar na cultura das princesas. Além disso, a perspectiva dos Estudos Culturais, sobretudo, as contribuições de Stuart Hall (1980; 2016) amparam as redes de significado na qual nossa ideia de representação é pautada durante o trabalho¹⁵.

O quinto capítulo corresponde ao estudo comparativo de dois produtos que tomam a figura de princesa como protagonista: o filme *WiFi Ralph: Quebrando a internet* (2018) e a série nacional *Escola de Princesinhas* (2007), obras audiovisuais que refletem uma nova cultura de princesas inserida na ética contemporânea da sororidade (LEAL, 2019). Para desvelar os modos como essas narrativas atribuem significações às personagens principescas, utilizamos a metodologia da Análise Televisual¹⁶ (AT), proposta por Beatriz

¹⁵Trabalhamos o conceito de representação, a partir da perspectiva construtivista de Stuart Hall. Em "Cultura e Representação".(2016), o autor afirma que a representação é um processo chave no circuito-cultural, pois conecta o sentido e a linguagem à cultura. Hall (idem) atesta que o significado está atrelado às trocas simbólica socializadas que acontecem através do sistema de representações. De tal forma, "as coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais" (Ibidem, 2016, p. 48).

¹⁶ A Análise Televisual (AT) é uma metodologia para análise de textos audiovisuais, independentemente do formato ou suporte, podendo ser aplicada no estudo de filmes, seriados, programas de televisão ou telejornais. Este percurso metodológico implica a descrição ou contexto de produção da obra a ser investigada, o estudo dos códigos imagéticos e sonoros que a compõe, a percepção do suporte tecnológico que abriga uma determinada narrativa e ainda a distribuição da obra. A AT é constituída por três fases: 1.

Becker (2012), por viabilizar uma leitura crítica dos elementos que conformam a linguagem e as narrativas audiovisuais. Assim, buscamos entender as atuais formas de representação das princesas em histórias direcionadas ao público infanto-juvenil, verificar se e como estão atreladas a questões apresentadas pelos movimentos feministas contemporâneos e de que forma configuram novas noções dos modos de ser menina na atualidade.

Descrição ou Contextualização, 2. Análise Televisual, propriamente dita, formada por um estudo quantitativo e qualitativo e a interpretação dos resultados. No estudo quantitativo são aplicadas cinco categorias e no estudo qualitativo três princípios de enunciação (BECKER, 2012, 2016). Esse percurso metodológico é explicitado adiante no capítulo cinco.

2. MOVIMENTOS FEMINISTAS: hegemonia e margem

Não sabemos quem utilizou "primeiro" o termo "libertação das mulheres". Também não importa. Fundamentalmente, o que sabemos ao traçarmos a história do movimento feminista contemporâneo é que por todo o lado as mulheres se estavam a revoltar contra o sexismo. [...] A luta feminista acontece sempre que algures alguém, mulher ou homem, resiste ao sexismo, à exploração sexista e à opressão. O movimento feminista acontece quando grupos de pessoas se juntam com uma estratégia organizada, com vista a adotar medidas para a eliminação do patriarcado. (hooks, 2019 p.7)

A discussão de gênero implica revisitações de conceitos e correntes que constituem os movimentos feministas. Desta forma, este capítulo apresenta uma genealogia desses movimentos, busca identificar suas rupturas e continuidades, apontar referências que balizaram a construção das diversas formas de feminismos na atualidade e resgatar o lugar marginal da menina nos desdobramentos dessa história.

Nesse sentido, nosso resgate é organizado em blocos temporais que abrigam contribuições teóricas e lutas específicas do feminismo. Afinal, a abordagem hegemônica da história desses movimentos tende a destacar que as demandas feministas foram marcadas, primeiramente, pelo direito político do voto (sufrágio), e, em um segundo momento, pela defesa do corpo, da sexualidade e da busca pela equiparação salarial das mulheres (brancas). Mais tarde, outras perspectivas que emergiram de uma política de identidades trataram as lutas feministas a partir da vertente racial, das questões da sexualidade e da performance *queer*, divergindo de um olhar exclusivamente eurocêntrico. Por fim, a união da vertente decolonial, conformou o que hoje chamamos de movimentos feministas contemporâneos. Entretanto, as relações entre feminismo e infância raramente são reconhecidas nesses modos de dizer a história do feminismo. A narrativa convencional que, didaticamente, constrói uma relação causal entre opressões e conquistas ao longo dos anos discorre a partir de uma perspectiva adultocêntrica, e, muitas vezes, marginaliza essa questão. Nos debates contemporâneos sobre o feminismo, o lugar da menina nas lutas feministas tampouco é valorizado. Nesse sentido, este capítulo propõe uma reflexão acerca da insipiente discussão sobre as intersecções entre gênero e infância, destacando a relevância política da figura da menina, sem deixar de rememorar marcos importantes da história do movimento feminista. Assim, a partir da busca de personagens e de questionamentos de conceitos cristalizados pela leitura hegemônica das lutas

femininas, este capítulo procura contribuir para superar essa lacuna, articulando relações entre feminismo e infância.

2.1 Narrativa hegemônica do movimento feminista

A história do pensamento feminista é uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino em contextos culturais específicos e, também uma tentativa de reverter ou deslocar protocolos que regulam o papel social da mulher. Desta forma, os momentos de cada luta política, social ou cultural ocorreram em diferentes territórios no mundo, em acordo com condições socioeconômicas, políticas e culturais distintas.

Para Constância Lima Duarte, a história do feminismo deveria ser "compreendida em um sentido mais amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher" (DUARTE, 2019, p. 26). No entanto, a organização da pauta de defesa dos direitos das mulheres, especialmente das condições de igualdade perante os homens inseridas nos movimentos feministas, é marcada pelo que hoje conhecemos como ondas feministas.

2.1.1 O sufrágio

A primeira onda feminista teve como contexto histórico-cultural a ascensão de um capitalismo industrial de política liberal que se instaurava na Europa e nos Estados Unidos no fim do século XIX. Protagonizada por mulheres brancas e burguesas na defesa do voto, estas primeiras ativistas lutaram, essencialmente pela equiparação política, o direito de votar e de serem votadas. Ainda assim, as sufragistas, como ficaram conhecidas, também reivindicavam condições de igualdade e mesmas oportunidades de trabalho nas fábricas, direito à creche e à propriedade (KROLOKKE; SORENSON, 2005).

A maior distinção entre os movimentos feministas da Europa e dos Estados Unidos está diretamente vinculada às associações sociais que geraram o despontar das organizações femininas. Nos Estados Unidos, o movimento feminista esteve intimamente ligado aos movimentos abolicionistas¹⁷ e, durante muito tempo, foi impulsionado por reivindicações semelhantes de igualdade política e de liberdade à negros e mulheres:

¹⁷Essa proximidade ao movimento abolicionista, muitas vezes pode nos guiar à um ideal de movimento sufragista norte-americano antirracista, entretanto esta associação pode ser desmistificada a partir do trabalho de Angela Davis em: "Mulheres, raça e classe". A autora demonstra que a luta feminina burguesa pelo voto foi tensionada por discursos racistas que identificaram a revolta das sufragistas com a possibilidade de votos dos homens negros enquanto elas ainda eram excluídas. (DAVIS, 2016).

...as líderes abolicionistas encontraram resistência à sua atuação em público, e foi essa resistência que lhes despertou para sua própria situação inferiorizada. A libertação do negro passou a ser ligada à libertação da mulher e as associações femininas abolicionistas se tornaram verdadeiros ensaios para a futura organização do movimento pelos direitos da mulher (ALVES, 2019, p.50).

O grande marco do sufragismo estadunidense corresponde à realização da Convenção de Seneca Falls, em 1848, quando as ativistas Lucretia Mott e Elizabeth Candy Stanton convocam uma reunião pública sobre direitos da mulher. A partir de Seneca Falls os estados norte-americanos passaram a contar com grupos institucionalizados de defesa dos direitos das mulheres. Sob a liderança de Elizabeth Stanton, surgiu a *National Woman Association* (N.W.A.), associação responsável pela criação do jornal "*The Revolution*", periódico destinado a fazer críticas aos costumes vigentes que estabeleciam a condição subalterna das mulheres referente à igualdade salarial, direito ao divórcio e ao voto, demandas consideradas bastante progressistas e para os anos de 1868 (ALVES, 2019). Na mesma época, a *American Woman Suffrage Association* (1869-1890), comandada por Lucy Stone, Henry Beecher Julia Ward Howe, agia também em defesa do sufrágio feminino, mas com uma postura mais conservadora. Seus esforços estavam destinados à equiparação dos direitos entre homens e mulheres, a partir de lutas específicas em cada um dos estados norte-americanos. Em 1890, a união destas duas associações deu origem a *National American Woman Suffrage Association* (Nawsa), que concentrou suas reivindicações na luta exclusiva pelo sufrágio e retirando da pauta as antigas demandas "radicais". A partir de uma tática de feminismo "bem comportado", a Nawsa¹⁸ buscava se distanciar do sentimento de antipatia que era normalmente vinculado às sufragistas por parte do grande público e, paralelamente, afastava da associação membros engajados na luta sufragista de postura mais confrontante (Idem). Organizações como: *Woman's Political Union*¹⁹, *Congressional Suffrage Union* e *Woman's Party* emergiram naquele momento e tensionaram a luta política. As mulheres foram às ruas, enfrentaram autoridades com cartazes e gritos e conduziram a luta pelo voto feminino nos Estados Unidos, concretizado em 1920 mediante a elaboração da 19ª Emenda Constitucional. Na Europa, por outro lado, ainda

¹⁸Foi o movimento norte-americano, protagonizado pelas mulheres do Nawsa e suas ações "bem comportadas", que mais influenciou as ações do sufragismo brasileiro (ALVES, 2019).

¹⁹Criado em 1907 por Harriet Stanton Blatch, filha de Elizabeth Stanton, a *Woman's Political Union* concentrava seus esforços em falar com mulheres da classe operária e em demandas trabalhistas. (ALVES, 2019).

em 1791, Olympe de Gouges, escreve a "Declaração dos direitos da Mulher e da Cidadã", texto que reivindicava a necessidade de igualdade de liberdade, justiça, livre comunicação dos pensamentos e de opiniões das mulheres em relação aos homens (MONTEIRO; GRUBBA, 2017). Tentando estabelecer uma premissa de igualdade entre homens e mulheres, De Gouges encaminhou a Declaração à Assembleia Nacional da França para que esses direitos fossem garantidos. A guilhotina foi o fim trágico de sua manifestação e calou por muitos anos as demandas femininas na Europa (Idem). Apenas em meados do século XIX que começam a despontar no Reino Unido levantes de um movimento pró-sufrágio feminino, impulsionados pela discussão da reforma eleitoral e do aumento do número de mulheres que trabalhavam nas fábricas (MONTEIRO; GRUBBA, 2017).

Em 1868, a Inglaterra já era palco de pequenas ações espontâneas, protestos e passeatas a favor dos direitos das mulheres, mas é apenas em 1903 que Emmeline Pankhurst funda a *British Women's Social and Political Union (BWSPU)*, associação que passou a adotar ações de caráter mais radical em suas manifestações nas ruas e partiu para a tática de confrontação. A polícia reprimiu veementemente as manifestações, muitas vezes apelando para violência e decretando prisões. A alimentação forçada de mulheres que insistiam em fazer greve de fome até que o voto feminino fosse concedido era uma das táticas de repressão mais comuns contra o movimento feminista inglês (PURVIS, 1995; ALVES, 2009). No entanto, as ações da BWSPU impactaram diferentes países do mundo pela força de sua atuação e por se associarem a popularização do cinema do Reino Unido naquele momento²⁰. As seguidoras de Mrs. Pankhurst se beneficiaram da exposição frente às câmeras para proclamar as suas demandas e lutar politicamente por seus direitos, quando nem eram ainda consideradas seres políticos. Foi a exposição das aspirações das manifestantes pela mídia que trouxe à tona uma das figuras mais conhecidas da alta sociedade britânica: Princesa Sophia Duleep Singh.

Duleep foi uma das ativistas mais acirradas do movimento sufragista, ainda que durante muito tempo não tenha sido um dos nomes de destaque, como os da família Pankhurst ou da mártir, Emily Davison²¹. Ela se associou ao movimento sufragista na

²⁰A reportagem "Meet the Suffragettes: The Original Media-Disruptors" do British Film Institute (BFI) reúne pesquisadoras que discutem as formas com que o movimento sufragista inglês se relacionou com a ascensão do cinema. Chamar cinegrafistas para os protestos e organizar discursos em locais de boa visibilidade com relação às câmeras eram algumas das ações das manifestantes. Disponível em: <https://youtu.be/5rvty0tsEts>. Acesso em: 15 jun. 2020.

²¹ Emily Davison ficou conhecida por ter invadido uma corrida de cavalos com uma faixa na qual se lia "Votes for Women" ("Votos para as mulheres") e ter morrido atropelada por um dos cavalos, o fato foi

Inglaterra e era figura próxima à Emmeline Pankhurst, mas desfrutava de uma posição social privilegiada por ser afilhada da rainha, por isso, Sophia jamais foi presa ou tratada com desrespeito pelas forças policiais, inclusive, na famosa *Black Friday*²²(1910), uma das manifestações mais reprimidas da história sufragista. Sua posição, entretanto, lhe trouxe a facilidade de acessar figuras públicas. A princesa, então, se tornou porta-voz do movimento em discursos dentro do Parlamento, enviando cartas diretamente para o Primeiro-Ministro e seu secretário (Idem). Princesa Sophia Duleep²³ foi uma das milhares de sufragistas que lutaram em prol do voto feminino na Inglaterra, que só se concretizou em 1918²⁴.

No Brasil, a situação era diferente. Enquanto as estadunidenses e inglesas ainda no fim do século XIX iniciavam suas lutas pelo sufrágio, as brasileiras colhiam os frutos da legislação de 1827, que permitia a abertura de escolas públicas femininas²⁵ (DUARTE, 2019). A escritora, Nísia Floresta Brasileira Augusta exerceu protagonismo inicial entre aquelas que seriam conhecidas como feministas da primeira onda brasileira. Autora de "Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens" (1832), ela levantou uma discussão ainda inédita no país sobre como a opressão feminina beneficiava os homens. Nísia teve acesso à conceitos e discussões de movimentos feministas que ocorriam em outros países, por meio de suas leituras, e procurou adaptá-los ao contexto nacional. Ela realizou uma espécie de "antropofagia literária", como sugere Constância Duarte, e incitou no Brasil a consciência de que as mulheres não eram inferiores aos homens. Assim, emergiu o ideal feminista brasileiro, que durante o século XIX tomou forma com o trabalho de jornalistas

retransmitido inúmeros vezes na imprensa e, por conta disso, sua morte divide opiniões entre os que acreditam que foi um suicídio para aderir mais visibilidade à causa, e os que imaginam que seu protesto teria se tratado de uma tentativa frustrada de fixar ao cavalo do príncipe a faixa que carregava. (MONTEIRO; GRUBBA, 2017)

²²A Black Friday (1910), ficou conhecida como uma das maiores manifestações sufragistas da história da Inglaterra. Em uma sexta-feira, dia 18 de novembro de 1910, as manifestantes se reuniram em frente ao Parlamento com cartazes e foram violentamente atacadas pelas forças policiais inglesas. (ANAND, 2015)

²³ A atuação de Sophia entrou para a história da Inglaterra não apenas como um símbolo de luta pelo direito das mulheres, mas também como figura anti-imperialista que ela representou para a Índia. Filha do Marajá Duleep, que ainda jovem havia sido exilado de seu Império na Índia pelas forças britânicas, a princesa cresceu rodeada pela realeza inglesa sendo muito próxima a família real e à Coroa (ANAND, 2015). Na adolescência, Duleep conheceu a Índia, percebeu a realidade e a desigualdade social que a população enfrentava e passou a defender causas políticas, foi quando resolveu aderir ao movimento sufragista.

²⁴ O voto feminino na Inglaterra foi inicialmente concedido apenas a mulheres acima dos 30 anos. Foi apenas em 1928, dez anos depois, que o voto foi permitido para mulheres a partir dos 21 anos, com igualdade de direito de voto dos homens.

²⁵Monteiro e Grubba (2017) ainda apontam que, apesar da abertura das escolas em 1827, só era permitido às mulheres educação até o primeiro grau e suas atividades eram primordialmente destinadas ao preparo de serviços domésticos.

e escritoras, como Beatriz Francisca de Assis Brandão, Ana Barandas, Joana Paula Manso de Noronha e Julia de Albuquerque Aguiar (DUARTE, 2019).

A luta pelo direito de voto feminino no Brasil começou a ganhar força no final do século XIX. Porém, como explica Branca Alves, "as ações que se delinearão em meados da década de 1910-1920 e pautaram toda a luta sufragista no Brasil seguiram a corrente bem-comportada²⁶" (ALVES, 2019, p. 56), distante das características das famosas "sufrages" da Inglaterra. A formação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher (1919), fundada por Bertha Lutz, é um exemplo. A Liga buscou atrair maior apelo popular à causa (Idem) e conseguiu transformar as aspirações das mulheres que participaram deste movimento em ações práticas, como passeatas e outras manifestações, que geraram a Fundação Brasileira pelo Progresso Feminino, a "principal organização que levaria a luta sufragista brasileira até o fim" (ALVES, 2019, p.58). O voto feminino brasileiro se tornou legal em todos os Estados em 1932, a partir de sua promulgação no Código Eleitoral, e foi inserido como direito civil na Constituição de 1934.

2.1.2 Gênero como construção cultural

Os anos 1960 marcaram o início da segunda onda feminista. Naquele momento, o movimento tinha novos debates em pauta e o mundo vivia conflitos que giravam em torno das lutas por reconhecimento. Estas práticas e pensamentos acerca de uma nova perspectiva do feminismo tinham como principal palco os Estados Unidos. Neste contexto, o desenvolvimento de uma narrativa feminista frente à um hiato de quase 50 anos que separou as sufragistas das mulheres da segunda onda, advém, sobretudo, de uma nova mentalidade aflorada no pós-guerra.

Em "O movimento feminista e as redefinições da mulher após a Segunda Guerra Mundial", Cassiano Jesus e Isis Almeida (2016) se apoiam no trabalho da historiadora Françoise Thébaud (1995) para dissertar em torno do quão disruptiva a Segunda Grande Guerra foi para o reposicionamento das mulheres na sociedade americana. Com a saída dos homens para a frente de batalha, as mulheres foram convocadas a deixar a vida doméstica e assumir uma "posição ativa" na sociedade capitalista. Despertadas para uma nova realidade e seus próprios potenciais, as antigas donas de casa passaram a exercer diferentes funções em distintos setores produtivos, do mercado de vendas à indústria

²⁶ Alves, no artigo "A luta das sufragistas" (2019), estabelece paralelos entre o movimento sufragista brasileiro e o americano, deixando claro o quanto a Nawsa, organização americana que praticava ações de cunho "bem-comportado", influenciou o movimento brasileiro na luta pelo voto no país.

bélica. A partir de 1944, quando os homens começaram a retornar para casa e as mulheres foram, forçadamente, reinscridas em suas posições domésticas²⁷, pensamentos em torno de uma autonomia feminina se espalharam.

Paralelamente, em 1949, o lançamento do livro de Simone de Beauvoir, "O segundo sexo", gerou um imenso desconforto para a sociedade tradicional patriarcal de meados do século XX. Em sua obra, Beauvoir oferece a perspectiva de que o sexo biológico em si não é o suficiente para criar a categoria mulher. A autora argumenta que o gênero é uma construção sócio cultural e se impõe às vidas femininas, destacando que "ninguém nasce mulher, mas se torna mulher" (BEAUVOIR, 1980). Ela exemplifica diferentes maneiras de como a sociedade molda os modos de ser mulher, a partir de um olhar hierárquico e coercitivo.

Outros fatores foram cruciais para o aflorar da segunda onda feminista, como a formação da *new left* americana e os movimentos anticapitalistas, os protestos de jovens contra a Guerra do Vietnã, os levantes dos movimentos gay e lésbico que passaram a ter mais voz ativa e o crescimento do ativismo negro na luta antirracista (KROLOKKE; SORENSON, 2005). Essas ações expressavam os ideais e o fortalecimento dos movimentos de minorias sociais. Teresa de Lauretis ressalta que durante as décadas de 1960 e 1970, "o conceito de gênero encontrava-se no centro da crítica da representação, da releitura de imagens e narrativas culturais" (LAURETIS, 2019, p.121), bem como nos escritos feministas e nas práticas culturais. De forma complementar, Beltran (2018) explica ainda que a popularização de pesquisas sobre representações, inclusive em estudos de filmes e de televisão, contribuiu para o crescente debate político referente às identidades.

Betty Friedan, por sua vez, procurou entender como as noções de feminino estavam atreladas, intrinsecamente, ao estímulo de consumo da sociedade estadunidense. A autora nomeou de "mística feminina" uma imagem que molda referenciais inatingíveis de um modo de viver e que reforça a necessidade da indústria dos bens de consumo duráveis nos Estados Unidos. Pesquisando a representação da mulher nas revistas femininas americanas desde a década de 1930 até os anos 1960, Friedan (1971) constatou

²⁷ Jesus e Almeida (2016) em " O Movimento Feminista e as Redefinições da Mulher na Sociedade após a Segunda Guerra Mundial" mapearam as propagandas divulgadas pelo governo americano, tanto para chamar as mulheres à "fazerem o país girar" enquanto os homens estavam na guerra, como para retornarem para casa porque seus serviços não eram mais necessários agora que a guerra havia acabado.

que a figura da mulher americana ideal instaurada pela mídia estava atrelada à vida doméstica privada e à renúncia da vida pública. Betty Friedan abriu os olhos de boa parte das donas de casa para essa condição do feminino na sociedade estadunidense, mas esta abordagem da pesquisadora foi reconhecida como um feminismo liberal por mulheres com aspirações mais radicais, como Carol Hanish e Katte Millet. Ambas lideraram lutas pelas causas feministas com discursos mais inflamados e muito influenciadas pela vertente socialista (SARDENBERG, 2017). Afiliadas ao neo-marxismo, Carol Hanish e Katte Millet associavam o movimento político feminino contra o patriarcado à luta contra a sociedade burguesa. A declaração de Carol Hanish "o pessoal é político" e se tornou um slogan²⁸ da segunda onda e desmistificou a ideia de que mulheres sofriam problemas isolados de machismo e opressão, ressaltando que as ações patriarcais fazem parte de uma estrutura de opressão política que atua diretamente sobre vidas femininas em um sistema integrado (KROLOKKE; SORENSON, 2005).

Durante a década de 1960 e 1970, as feministas passaram a se reunir em grupos de conscientização para partilhar experiências e histórias de opressão em grupos de apoio mútuos. "A partir da reflexão do grupo sobre essas vivências, nas quais se refletia a dominação patriarcal e ações coletivas para o seu desmonte" (SARDENBERG, 2018, p. 16), a ideia de apoio feminino começou a ser esboçada e a importância da sororidade (*sisterhood*) como forma de coletivo fortalecido foi ressaltada.

A visão de Sororidade invocada por aqueles que defendiam a libertação das mulheres baseou-se na ideia de "opressão comum". Desnecessário será dizer que as primeiras a professarem a sua crença na noção de opressão comum foram as mulheres burguesas brancas, tanto de perspectivas liberais como de radicais. A ideia de "opressão comum" era um programa falso e corrupto que mascarava e confundia a verdadeira natureza da realidade social variada e complexa das mulheres (hooks, 2019, p. 34)

Nos anos 1980, também começaram a surgir críticas à generalização da experiência feminina e à ideia de "mulher universal" de lideranças diferentes das que estavam à frente do movimento. Bell hooks trouxe para este debate a noção de que as

²⁸ Durante o ativismo de Hanish e outras mulheres que se autodeclaravam feministas radicais, a reunião em grupos de reflexão gerou esclarecimentos sobre os problemas em comum perante o patriarcado. A realização desta redoma de opressão, a partir da socialização das experiências, levou a jornalista Carol Hanish a escrever o texto "The Personal is Political" (1969). Nesta obra, ela destaca que os problemas sofridos por todas aquelas mulheres na esfera privada não eram de cunho pessoal, mas aconteceram a partir de uma estrutura política vigente (SARDENBERG, 2017).

demandas feministas invisibilizaram por muitos anos o caráter racializado de experiências femininas. Mais tarde, Audre Lorde destaca a necessidade de um reconhecimento das singularidades do movimento feminista das mulheres negras no texto "Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença" (LORDE, 2019). Segundo a autora, "Enquanto as mulheres brancas ignoram o seu privilégio natural de brancura e definem a mulher apenas em termos de sua própria experiência, as mulheres de cor se tornam 'outras'" (Idem, p. 242).

Diferentes manifestações fortaleceram as discussões das relações entre política e identidades durante as décadas de 1980 e 1990. Neste contexto, surge a perspectiva decolonial, abrindo espaço para vozes de mulheres do Terceiro-Mundo, como a indiana Gayatri Spivak, autora da obra "Pode o subalterno falar?", publicada em 1985, e figura de destaque na teoria crítica feminista das raízes pós-coloniais. A organização Combahee River Collective (1974), também ressaltou, sob a perspectiva de mulheres negras lésbicas, que os principais sistemas de opressão (raça, classe, gênero) encontravam-se interligados e não podiam ser vistos como esferas independentes²⁹ (PEREIRA; GOMES, 2019).

Assim, nesta fase a luta feminista se amplia em busca de uma real participação política da mulher na sociedade e da consolidação da democracia, mas principalmente pela igualdade de direitos muito mais ampla com reivindicações referentes à: Sexualidade, o direito ao prazer, ao corpo, quando se inicia o debate sobre direito ao aborto e contracepção, Violência em de todas as suas formas de opressão, tinha, ainda, como objetivo lutar contra o preconceito, discriminação e opressão.(FELGUEIRAS, 2017, p. 114)

No Brasil, o movimento feminista precisou readequar discursos e ações frente à realidade social da ditadura militar. A opressão dos Anos de Chumbo, entretanto, promoveu uma conciliação inusitada entre a luta feminista, a Igreja Católica³⁰ e o Partido Comunista, que resultou em uma fragilização das pautas mais radicais do movimento, como aborto e sexualidade (HOLLANDA, 2018).

Segundo Joana Pedro (2006), existem duas grandes narrativas sobre a segunda onda feminista no país. A primeira, e mais comum, sugere que esta fase do movimento

²⁹ A perspectiva do Combahee River Collective a respeito dos sistemas interligados de opressão irá, mais a frente, servir de inspiração, para o surgimento da ideia de interseccionalidade, proposta por Kimberlé Crenshaw durante a terceira onda.

³⁰ Heloísa Buarque de Hollanda (2018; 2019) comenta que durante a ditadura militar a Igreja Católica era uma das instituições mais progressistas da época.

feminista surgiu em 1975, eleito o "Ano Internacional da Mulher" pela ONU, e que o feminismo brasileiro pós-sufrágio foi inaugurado com o Centro da Mulher Brasileira. A segunda, relaciona a emergência desta etapa do movimento feminista às primeiras reuniões entre mulheres que tiveram contato com o feminismo norte-americano e tinham posicionamentos políticos mais progressistas no início dos anos 1970. Estas reuniões eram organizadas na forma de grupos de reflexão, como os que aconteceram nos Estados Unidos. Tais grupos foram criados em São Paulo e no Rio de Janeiro para troca de experiências de vida e incentivaram a atuação de novas lideranças femininas à frente do movimento, como Branca Alves Moraes, Walnice Nogueira Galvão e Albertina Costa, nomes atualmente conhecidos no campo da teoria crítica feminista (PEDRO, 2006).

A potência do debate em torno das relações sobre política de identidades também se manifestou no Brasil. Rodrigues (2013) relata que durante um bom tempo as mulheres negras eram consideradas "sujeitos implícitos" nas reuniões feministas dos anos 1970. No entanto, a partir da década seguinte despontam autoras e textos que compõem a perspectiva racializada no movimento feminista negro brasileiro. Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Beatriz Nascimento são exemplos de lideranças que, nas palavras de Sueli, passaram a contribuir para "enegrecer" o movimento feminista no Brasil (CARNEIRO, 2019) e o tornar mais estratégico no combate do "racismo fechado" da realidade nacional, como comenta Lélia Gonzales (GONZALES, 2019).

2.1.3. Redefinindo a diferença

A partir de meados dos anos noventa a teoria feminista começa a ingressar em uma nova fase histórica. As publicações de Gayatri Spivak, *Trinh T. Minh-ha* e Chandra Mohanty, associadas aos estudos pós-colonialistas, bem como as de Judith Butler (1990; 1998) e Donna Haraway (1991), que apresentaram uma abordagem pós estruturalista sobre a sexualidade e focalizaram a questão do corpo e da performance, delinearam um processo que culminou no feminismo da terceira onda.

Segundo AngelaMcRobbie (2006), há também uma aproximação da terceira onda do movimento feminista com o pensamento foucaultiano no que se refere à busca por resistências ao poder circular. Mais do que olhar para as instâncias hegemônicas de repressão (o patriarcado, o estado e a lei), são examinadas as disputas que ocorrem nos fluxos culturais e nos discursos (MCROBBIE, 2006). Um texto clássico deste momento histórico, "O mito da beleza", de Naomi Wolf, traz luz às novas discussões feministas sobre a relevância da disseminação de imagens como referenciais de beleza, que atuam

de forma ostensiva e opressiva contra mulher. Segundo a autora: “À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social” (WOLF, 1992, p. 12-13). Naomi Wolf ainda deixa claro que esta beleza não é subjetiva, mas sim “objetiva e universal” (WOLF, 1992). Ou seja, os parâmetros de beleza inatingíveis que perseguem todas as mulheres e que se constituem como crença correspondem a uma forma sofisticada de controle masculino, são reflexos racistas de imposição eugênica enquanto parâmetro visual e fazem parte de um projeto de negar o diferente, subjugando-o a papéis menores, ou até, o ignorando por completo (Idem).

Esta etapa do movimento feminista também foi impactada pela intensificação do processo de globalização, que instaurou novos desafios e políticas comuns incorporados às pautas da luta das mulheres. Ao mesmo tempo, as diversas e singulares experiências da condição feminina foram reconhecidas na virada do novo milênio. Assim, o movimento feminista se tornou mais plural e passou a ser caracterizado pela interseccionalidade. Tal termo, cunhado pela autora negra feminista Kimberlé Crenshaw, em 1989, sugere que os sistemas de opressão, como raça, classe e sexualidade, não devem ser vistos de forma desintegrada, pois as desigualdades resultam, justamente, das sobreposições destes sistemas e criam múltiplas camadas de injustiças sociais. Lorde (1983) já havia destacado que não havia uma hierarquia da opressão e, no Brasil, Lélia Gonzales, já estabelecia esses entrecruzamentos entre sistemas. Entretanto, foi Crenshaw quem formalizou em suas reflexões teóricas e conceituais às opressões e ausências de privilégios sofridas por mulheres em diferentes instâncias da vida social (HOLLANDA, 2018). Neste contexto, emergiu a necessidade de redefinir o movimento feminista no início do século XXI (KROLOKKE; SORENSON, 2005), também marcado pela ideia da modernidade tardia.

Hall (2006) argumenta que o sujeito pós-moderno se constituiu de maneira fragmentada, sendo composto por várias identidades. Segundo o autor, esta fragmentação decorreu da ruína de certas estruturas basilares mediante o desenvolvimento de teorias sociais e das ciências humanas. Ele sinaliza que os movimentos sociais e, mais especificamente os movimentos feministas, simbolizaram o levante de uma política de identidades e estenderam suas influências para pensamentos sobre modos de subjetivação

e politização de identidades³¹. Nesse sentido, a terceira onda do movimento resultou de uma nova noção feminista ancorada na ideia de que o sujeito não mais era fixo e permanente, mas sim uma “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13). Tal sujeito assume na modernidade tardia identidades diferentes em distintos momentos e, assim, suas identificações são continuamente deslocadas enquanto lidam com os processos de globalização e são impactadas pelas novas noções comprimidas de tempo e espaço.

A ideia plural de movimentos feministas também dá espaço para o fortalecimento de nichos específicos de manifestação. O movimento feminista das *Grrrls*, por exemplo, reivindica a possibilidade das mulheres usufruírem da antiga feminilidade da qual as feministas da segunda onda lutaram para se desassociar. Para essas jovens, os atributos que uma vez foram símbolos de opressão como maquiagem e salto alto, se tornam formas de empoderamento e, portanto, seria prerrogativa do feminismo assegurar a liberdade de mulheres que quisessem utilizar estes artefatos como autoexpressão. O feminismo Queer e Transgênero revelou a opressão da heteronormatividade, bem como trabalhou as questões de performance e expressão de gênero. A perspectiva decolonial continuou dando voz às mulheres terceiro-mundistas, as quais criticaram a visão eurocêntrica e deram luz à diversidade da experiência feminina. O movimento negro, por sua vez, seguiu em lutas segmentadas, focalizando o racismo e a diferença de classes. (KROLOKKE; SORENSON, 2005).

2.1.4 Dinâmicas da quarta onda: em busca do coletivo nas redes

A quarta onda nasce imbricada na digitalização dos meios de comunicação, no desenvolvimento e uso de tecnologias digitais durante um intervalo de tempo relativamente curto em relação à terceira onda e, especialmente, como uma extensão do que era visto na fase anterior. Para Heloísa Buarque de Hollanda, mais do que uma

³¹ Os outros quatro aspectos relevantes para a dissolução das estruturas fixas da modernidade tardia foram elencados por Stuart Hall (2006): 1. as releituras do pensamento marxista no século XX e a ideia de que os homens não possuem controle sobre as próprias vidas, uma vez que eles estão sujeitos às condições da infra e superestrutura; 2. a noção de inconsciente levantada por Freud e a compreensão de que ser humano não era um ser completamente racional e cartesiano; 3. os trabalhos do linguista Ferdinand Saussure, que identificam a linguagem como sistema social e os modos como os significados são construídos e 4. a pesquisa genealógica de Michel Foucault que estabeleceu os conceitos de poder-saber, verdade e subjetividades, assujeitamento e liberações.

intensificação das demandas de interseccionalidade e a multiplicação da potência das identidades, esta etapa é caracterizada pela "justiça política"(HOLLANDA, 2018, p. 246).

Felgueiras (2017) chama a quarta onda de ciberfeminismo, uma vez que o uso de ferramentas tecnológicas digitais para manifestação política tem sido ostensivo. Ela lembra que as jovens feministas desta geração cresceram ouvindo histórias de equidade de gênero, mas que, provavelmente se depararam com um mundo ainda muito machista. Assim, fazem uso de vlogs, sites e redes de relacionamento enquanto ferramenta de militância (Idem). Já Perez e Ricoldi (2019), atribuem à emergência da quarta onda no Brasil aos meios de comunicação digitais, em especial a internet, que remodela as formas de atuação e manifestação política; ao parâmetro interseccional adotado por boa parte do movimento, que garante a análise das desigualdades como processos interligados de opressão e às organizações de coletivos, que mantém seu ativismo de forma digital e espalham os conceitos de um feminismo inclusivo e democrático.

As demandas, porém, seguem no campo do que Heloísa Buarque de Hollanda chama de feminismo da diferença. A autora relata que o feminismo negro direciona sua luta ao fim da desigualdade histórica, do racismo e da violência contra os negros e que o feminismo queer busca eliminar a violência contra gays e lésbicas e promover a inclusão trans, partindo da ideia do sexo como construção cultural (HOLLANDA, 2018). Hollanda ainda comenta que o feminismo indígena apresenta as lutas pela demarcação de terras e a denúncia do genocídio dos povos indígenas e as manifestações do feminismo na Ásia destacam a questão da xenofobia e do fetichismo que envolvem os corpos das mulheres asiáticas (Idem, p. 242-243).

a nova onda feminista tem a possibilidade de ultrapassar a persistente e fracturante oposição entre políticas de identidade e política de classe [...] a nova e inédita fase da luta de classes: feminista, internacionalista, pró-ambientalista e anti-racista. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 24-25)

Diante destas múltiplas demandas específicas de cada segmento, Nancy Fraser, Cinthia Arruza e Thiti Bhattacharya lançam o manifesto “Feminismo para os 99%”, publicado em 2019, na tentativa de explicitar a fragilidade de ações políticas eficazes em movimentos pulverizados. As autoras argumentam que há necessidade da criação de um novo feminismo mais inclusivo, capaz de lidar com a interseccionalidade sem perder a

atuação política e de promover uma união entre o antirracismo e o pró-ambientalismo. Elas criticam o capitalismo e, especialmente o feminismo neoliberal, nomeado pelas pesquisadoras de feminismo do 1%. De tal modo, revelam como o feminismo dos 99% pode se tornar uma esperança política para todos.

2.2 Lacunas da luta: qual o lugar da menina no feminismo?

É à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: para de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. [...] Por isso as moças não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas antes deslizam entre as ordens, entre os atos, as idades, os sexos; (DELEUZE, GUATARI, 1997, p.50)

Em inglês, a palavra *girlhood* dá nome para o que no Brasil poderíamos chamar de “infância feminina”. Tal expressão localiza, tematicamente, essa vivência, porém, não faz jus a experiência da menina. A expressão “infância feminina” destina um lugar de esquecimento para o “sujeito menina”, retirando a perspectiva de gênero da infância, invisibilizando dicotomias entre a realidade de meninos e meninas no processo do crescimento e pasteurizando esta experiência a partir do olhar adultocêntrico.

A identidade da “menina” é compreendida como o estado de intersecção entre idade e gênero, um lugar definido por uma variedade de critérios estabelecidos (SIBIELSKI, 2011). Roupas, modos de se expressar e de se portar e objetos de consumo definem a menina e seus significados culturais, de acordo com a temporalidade e o contexto histórico em que se faz referência a uma infância feminina (Idem).

Diante da história hegemônica do feminismo é clara a ausência da figura da menina enquanto personagem político ou temático. Porém, em raros momentos, a infância vem embasada na memória de ativistas e teóricas (BEAUVOIR, 1984; hooks, 2010). Elas confidenciam aos leitores momentos em que realizaram a existência das amarras do patriarcado que as confinavam a uma vida de menina. Atualmente, buscando resgatar figuras marginalizadas do movimento, a exposição online *The Young Suffrage: Girls and the right to vote*, expõe um novo ângulo de visão da primeira onda feminista.³²

³² Disponível em: <https://www.girlmuseum.org/project/young-suffrage/>. Acesso em: 26 nov. 2020.

Apresentada pelo The Girl Museum³³, a exposição tem dois objetivos: o primeiro é contar a história do movimento sufragista para jovens, enaltecendo a conquista da luta feminina pelo direito ao voto e apresentando personalidades de referência de várias partes do mundo. O segundo objetivo é fazer um resgate do uso da figura da menina no próprio movimento. A exposição mostra que as meninas foram usadas como imagens em cartazes e campanhas de marketing, especialmente nos EUA e Reino Unido e sofreram efeitos de charges, nas quais eram representadas como símbolo de ignorância e burrice para descredibilizar o movimento. A exposição também revela que as meninas foram integradas à associação *Júnior Suffragettes Club*, uma organização criada por Sylvia Pankhurst para facilitar a participação de garotas na luta sufragista inglesa. A ausência de narrativas como estas na História oficial e hegemônica do feminismo evidencia a falta de visibilidade das meninas, reverberando silenciamentos e opressões que sofreram ao longo dos anos.

Nós somos meninas, sem pertencer a lugar nenhum, mas existindo em toda parte; construídas pela família, comunidade e sociedade; desconstruídas pela academia e os teóricos; reconstruídas através de nossas palavras e atos³⁴. (REMER; WEIDMANN; BAND; BARRY; MUSCO; YOUNG, 2011, p.1).

Leena Alanen (2001) disserta acerca da familiaridade entre os Estudos Feministas e os Estudos da Infância, delineando aproximações entre os dois campos teóricos. Para a autora, o projeto de se construir uma Sociologia da Infância que desde a década de 1980 refuta a antiga ideia de crianças como seres passivos e atribui a elas a capacidade de produção de cultura, revela grandes semelhanças com a consolidação dos estudos de gênero. Alanen (2001) ressalta que, como as mulheres, as crianças foram deixadas de lado nas ciências sociais, e que, enquanto os estudos feministas passaram a lutar contra a perspectiva patriarcal, a sociologia da criança se direcionou ao adultocentrismo. Entretanto, para a autora, há uma distinção radical dos Estudos da Infância em relação a outras áreas das ciências sociais, pois essas reflexões críticas são elaboradas em obras de

³³ O The Girl Museum é um espaço virtual de pesquisa que busca reunir variados tipos de exposições, narrativas, projetos, imagens e materiais de educação para voltados para a cultura das meninas. Disponível em: <https://www.girlmuseum.org/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

³⁴ Tradução nossa.

adultos, o que demanda empenho para enxergar as crianças como “atores sociais e parceiros com suas próprias perspectivas” (Idem, p. 89).

Da intersecção entre os estudos feministas e de infância, surge no fim do século XX o que hoje se conhece como *Girlhood Studies*, uma área de conhecimento que busca repensar os lugares destinados à uma infância feminina. Integrando um olhar interdisciplinar de áreas como a educação, psicologia, pedagogia, história e comunicação, o *girlhood studies* é uma linha de pesquisa comum em países como Canadá, EUA, Austrália e Reino Unido (MITCHELL, 2016).

Em “Charting Girlhood Studies” (2016), Claudia Mitchell, propõe um mapeamento da interdisciplinaridade da área de pesquisa, a partir de um levantamento de textos-chave nos estudos canadenses. Iniciando seu trabalho por uma perspectiva auto-etnográfica, a autora começa seu mapeamento narrando uma tarde de sua vida. Esta narrativa pessoal conta a história do dia em que um atirador matou 14 meninas na Faculdade Politécnica de Engenharia de Montreal, em 1989, sob a justificativa de serem “um bando de feministas”. Mitchell traz a experiência pessoal para introduzir o trágico fato que a ajudou a impulsionar *Girlhood Studies* no Canadá e para compartilhar sua experiência, revelando como sua própria vida também foi atingida, politicamente, pelo atentado na Politécnica. Citando Douglas e Carless (2013), Mitchell diz: “a autoetnografia garante aprender sobre o geral – a sociedade, a cultural e a política, a partir de uma exploração do pessoal” (DOUGLAS; CARLESS, 2013 apud. MITCHELL, 2016, p. 99)³⁵.

Eu não quero dizer que dia 6 de dezembro de 1989 foi o “nascimento do *girlhood studies*, [...], entretanto, eu tenho que avisar que dia 6 de dezembro de 1989 marca o começo de um projeto político em relação à vida de meninas que ressoa neste dia e lugar, em Montreal. [...]elas eram jovens mulheres, não meninas, [...], mas a interpretação dos eventos precisa de impulso para falar e começar mesmo antes de começar... (MITCHELL, 2016, p. 90)³⁶

No Brasil, ainda não existe uma área de pesquisa específica sobre as relações entre feminismo e infância. Entretanto, os trabalhos de disciplinas como Pedagogia, Educação, Antropologia e Sociologia são, cada vez mais, dedicados a pautar e discutir a infância feminina, muitas vezes a partir de uma perspectiva de gênero. Pretto e Lago (2013)

³⁵ Tradução nossa.

³⁶ Tradução nossa.

revelam que estas discussões têm se expandido nos últimos vinte anos e que este espaço crescente de trabalhos abre caminhos para se “decolonizar a infância” (Idem). As autoras ainda apontam os principais temas trabalhados na intersecção entre infância e gênero: escola como contexto da discussão; desempenho escolar; corpo e sexualidade no contexto escolar; socialização na escola; crianças e violência sexual; crianças e família; infância e trabalho infantil e artes e oficinas lúdicas. Já Rita Marchi, em sua análise sobre gênero, infância e relações de poder, sugere que a posição inferiorizada da mulher na sociedade está fortemente atrelada à “proximidade física e simbólica com as crianças” (MARCHI, 2009, p. 390).

Por outro lado, muitas ações em defesa da pauta da menina têm sido tomadas por organizações não-governamentais (ONGs) no país. A Plan Brasil, por exemplo, atua na defesa dos direitos das crianças e adolescentes, focando, especialmente, a luta pela igualdade de gênero. Em conjunto com a ONU, a organização promove eventos de conscientização e divulga campanhas do mundo todo. Atualmente, a campanha #MeninasPelaIgualdade defende o direito de toda menina poder escolher o que quer ser, fazer ou quem amar³⁷. Outros projetos também são apoiados no site oficial da organização, como o “Escola de Liderança para Meninas”³⁸ e a carta online aberta contra o assédio.

Outro exemplo é o projeto Donas da Rua, liderado por Mônica Souza - filha do cartunista Maurício de Souza - e realizado em parceria com a ONU Mulheres. O projeto lança regularmente quadrinhos com histórias fictícias e reais de mulheres e meninas que são “heroínas da própria história”. Um dos fatores de sucesso desta iniciativa é a diversidade cultural e física dos corpos das meninas, provando que todas podem ser “donas da rua”. Em entrevista à Universal Brasil, Mônica Souza comentou a importância desse projeto, quando questionada sobre a personagem que seu pai criou em sua homenagem: “Ela mostrou que não é preciso atender a padrões de beleza em troca, por exemplo, de respeito.”³⁹.

³⁷ Disponível em: <https://plan.org.br/lancamento-campanha-meninas-pela-igualdade/>. Acesso em: 20 nov. 2020

³⁸ A Escola de Liderança para Meninas é um projeto que busca empoderar meninas para a prevenção das diferenças baseadas em gênero. Atualmente ele acontece nos estados Maranhão, Piauí e em São Paulo. Disponível em: https://plan.org.br/escola-de-lideranca-para-meninas/?gclid=Cj0KCQiA0-6ABhDMARISAFVdQv84g2XSI4fw-yiPvC911XK8aTICouOazRVyNhpC41Mnsx4aLq3P9hEaAjnqEALw_wcB. Acesso em: 15 jan. 2021.

³⁹ Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/06/21/1153587/primeira-dona-rua.html>. Acesso em: 17 nov. 2019

Desde 2012, comemora-se no dia 11 de outubro o “Dia Internacional da Menina”, uma data comemorativa para conscientização sobre os direitos da infância feminina. No Brasil, os índices de violência contra as meninas são alarmantes. Atualmente, uma em cada cinco meninas conhece outra que já sofreu violência⁴⁰ e todos os dias seis meninas entre 10 e 14 anos precisam fazer um aborto após serem vítimas de estupro⁴¹. Ainda estamos muito longe de garantirmos os direitos básicos de vida para meninas, mas esta conquista é um caminho político que precisa passar pela consciência histórica feminista e pelo contínuo preenchimento dessa lacuna nas reflexões críticas sobre feminismo, por meio de discussões que interseccionem gênero, classe, raça e idade.

2.3 Da História à representação

Segundo a historiadora estadunidense Joan Scott o gênero é uma categoria útil para análise histórica, é um “elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p.86). A pesquisadora argumenta que as relações sociais são operadas, por meio da articulação de quatro dimensões interconectadas: o universo simbólico da cultura, associado às representações; a concepção política dominante de um determinado contexto; os “conceitos normativos”, que agem como cerceadores de interpretações que possam fugir de discursos doutrinadores e a identidade subjetiva.

No universo simbólico da cultura, a representação imagética é atrelada a construção de significados, aos modos de ser e estar no mundo e da constituição de identidades femininas. Para Hall (2016), “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (Idem, p.31). Associando o conceito de representação às estratégias de poder que circulam, segundo a concepção foucaultiana, entendemos o regime de representação como redes de significado produzidas por construções imagéticas, que atuam na conformação dos padrões de gênero e perpassam todas as esferas da vida, bem como por suas respectivas interpretações⁴².

⁴⁰ Disponível em: <https://lunetas.com.br/dia-internacional-da-menina-entenda-por-que-essa-data-existe/>. Acesso em: 27 nov. 2020.

⁴¹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53807076> Acesso em: 27 nov. 2020.

⁴² Compreendemos o espectador como indivíduo emancipado (RANCIÈRE, 2012) que constrói suas significações dos textos e noções de mundo. Reconhecemos o agenciamento e a influência da representação na construção das identidades, mas não minimizamos as diferentes interpretações e o processo dialógico envolvido na negociação de significados das narrativas por parte do leitor. Entretanto, também não minimizamos o papel da midiatização enquanto instância propagadora de valores ostensivos que disputam espaço na constituição dos discursos. De tal modo, o regime da representação é visto por nós como parte

Entender a história do feminismo nos torna capazes de localizar questões que envolvem a opressão feminina e evidenciá-la em diferentes textos. Desta forma, podemos reconhecer as maneiras com que o movimento feminista atuou de forma estratégica na construção do conceito de gênero e na concepção de reflexões teóricas sobre o corpo, a sexualidade, a orientação sexual, os direitos trabalhistas e a diferença salarial. No entanto, ainda observamos uma ausência do lugar da menina no movimento feminista, combatida por pesquisas e ações políticas que conferem visibilidade à uma infância feminina.

Nesta Dissertação, nos debruçamos mais especificamente, sobre os modos como as narrativas audiovisuais de princesas, em especial àquelas destinadas ao público infantil, produzem sentidos sobre o papel de meninas e mulheres na sociedade. Nos interessa observar as negociações estabelecidas entre a perspectiva feminista, as forças políticas e econômicas que impulsionam os discursos da mídia e a atividade do receptor, que reorganiza sentidos e significações, buscando refletir sobre as relações entre feminismo e infância imbricadas nessas narrativas.

Elegemos a figura da princesa como protagonista desta investigação, pois os atributos destas personagens delineados em diferentes histórias ao longo do tempo nos permitem compreender como o feminino tem sido construído e reelaborado nas narrativas midiáticas. Neste sentido, a escolha de analisar as narrativas audiovisuais que tomam tais figuras não foi gratuita. Entendemos que o texto audiovisual atua enquanto "tecnologia de gênero" (LAURETIS, 2019), instituindo imagens de referência que são responsáveis por conformar subjetividades em comunhão com discursos e poderes que circulam em determinada época. Neste sentido, a relação estabelecida entre as crianças e as narrativas audiovisuais sobre princesas faz emergir novas formas de performar o feminino e atualiza os modos de ser menina na contemporaneidade. Os avanços tecnológicos e os novos campos de disputa, nos quais a mídia se insere, complexificam ainda mais nosso trabalho de pesquisa. Desta maneira, antes de nos debruçarmos sobre as formas de representação da figura de princesa, refletimos no próximo capítulo sobre a relevância das narrativas audiovisuais midiáticas nos processos de produção e reorganização de sentidos das relações e da experiência social, destacando as suas atuais reconfigurações decorrentes da digitalização dos meios.

de um processo comunicativo poroso e permeado por mediações tanto da produção quanto da recepção (MARTÍN-BARBERO, 2015).

3. INFÂNCIA E AUDIOVISUAL

Há crianças e crianças, há infâncias e infâncias e, ao lançar um olhar para elas, não se pode nem deve refutar os recortes que potencializam a sua experiência enquanto própria vivência. Apesar de um período comum a todos, a classe, o gênero, a etnia e algumas outras peculiaridades solicitam com que as crianças e suas infâncias sejam observadas em sua expressão máxima que é a diversidade. (FIEL, 2019, p. 19).

As reflexões sobre audiovisual e infância estão imbricadas em uma série de prerrogativas discursivas, comumente envoltas na ultrapassada discussão sobre os efeitos da mídia. Entretanto, a reflexão em torno dos modos como os discursos sobre a criança se encontra com a análise midiática nos remete a um olhar sobre a infância, que, conciliando instâncias sociais e biológicas, privilegia a atuação desse singular espectador.

Durante muito tempo a sociologia tradicional percebeu a infância como um lugar de subordinação, pensado como uma fase de imaturidade, irracionalidade e universal a todas as crianças. Para Fernanda Müller e Maria Hassen, (2005) este silenciamento teórico não impedia pesquisas que integrassem crianças, mas lhes garantia um lugar de não-protagonismo enquanto atores sociais (MÜLLER; HANSEN, 2005).

É a partir dos anos de 1960 que a Antropologia volta sua atenção para as questões da infância. Clarice Cohn, por exemplo, passou a abordar as maneiras com que a formação da cultura está entrelaçada com figura da criança como relevante ator social, em oposição a ideia de que a cultura era introjetada em meninas e meninos pela sociedade proposta pela escola culturalista (MÜLLER; HANSEN, 2009, apud COHN, 2005). A prática da etnografia, viabilizando pesquisas que dão voz às próprias crianças, também revelou importantes contribuições para o reposicionamento do olhar sobre a criança como produtora de cultura.

Daí as crianças se constroem e se auto-definem no seu processo de desenvolvimento, a partir do que podem ser concebidas não como produtos da cultura, mas como ativas na produção de um mundo social que lhes é próprio, isto é, produtoras de cultura. (MÜLLER; HANSEN, 2005, p. 470)

Entretanto, ainda que a Antropologia da Criança tenha traçado novos parâmetros para a análise da infância, esses estudos somente avançaram quando a criança passou a ser observada como categoria social. Neste sentido, podemos atribuir a Phelippe Ariès a ideia do que a modernidade entende como a criança. Em “História social da infância e da

família”, Ariès delimita os modos como a sociedade prescreveu as noções de infância no século XVII baseada em dois sentimentos-chave: a pararicação e a moralização (ARIÉS, 1981). Se, por um lado o papel da criança era concebido como fruto de distração e admiração do olhar adulto, por outro, havia uma necessidade de moralização e de controle dos mais novos a fim de integrá-los a uma sociedade pautada em regras que deveriam ser transmitidas desde a infância.

Após o seu nascimento a criança passa a ser conformada pelas instituições sociais: a família, a comunidade e a escola. Dessa relação, ela assimilaria a moral e os costumes que conduzem ao convívio social e, aos poucos, incorporaria as regras coletivas aos seus valores individuais, pois do contrário, ela se tornaria excluída. (MÜLLER; HANSEN, 2009, p. 468).

No entanto, ainda que a perspectiva de Ariès tenha sido criticada por seu olhar generalizado⁴³, é atribuído ao pesquisador o fomento do início de um pensamento dedicado a infância. Na década de 1980, surge a vertente teórica dos “novos estudos sociais da infância”, na qual se destaca o trabalho Alan Prout. O pesquisador se pauta em uma visão mais complexa da infância e ressalta a importância de se pensar a infância como parte de um processo mediado por interferências sociais e contextuais. Em obra mais recente, Prout (2005) esclarece que o darwinismo permitiu a ascensão de uma perspectiva biológica dedicada à infância, traduzida na criação de especializações como a psicologia e a pediatria. Desta forma, o lugar da criança foi conformado pelos limites restritos da natureza, o que excluiu o social e as mediações culturais que também constituem a infância. A prerrogativa exclusivamente biológica, entretanto, não era uma crítica inédita, a antropologia e a sociologia já trabalhavam o conceito de infância como “construção social” desde a década de 1960. A inovação de Prout, sistematizada no livro “The future of Childhood” (2005), foi apontar a impossibilidade de construir um olhar sobre a infância, a partir da rasa dicotomia biologia x sociedade e sem enxergá-la como fenômeno híbrido. Nas palavras do autor é preciso mover o debate para além do “dualismo da natureza x cultura examinando como ambas podem ser mutuamente constitutivas⁴⁴” (PROUT, 2005, p.84). Assim, os novos estudos da infância foram beneficiados com perspectivas interdisciplinares que passaram a juntar a abordagem

⁴³ A proposta de Ariès invisibiliza diferenças contextuais de infância, homogeneizando experiências e vivências que seriam cruciais para o desenvolvimento de perspectivas particulares, como etnia, gênero e classe, por exemplo.

⁴⁴ Tradução nossa.

social à biológica. Segundo o pesquisador, a infância é perpassada por diversos materiais, biológicos, sociais, culturais, tecnológicos, midiáticos, etc (PROUT, 2005). Acionando a teoria ator-rede, de Bruno Latour, ele destaca que:

A teoria ator-rede olharia para as crianças e seus corpos, como para qualquer fenômeno, como uma construção não apenas das mentes humanas e suas interações, não apenas para os corpos humanos e suas interações, mas também por um infinito mutuamente construído de interações com uma vasta gama de recursos materiais e não-materiais⁴⁵. (PROUT, 2005, p. 109)

Prout (2005) rejeita uma visão determinista da infância, que a concebe como exclusivo produto do meio e da sociedade e desassociada das diferenças biológicas entre adultos e crianças. Muitos adeptos dos novos estudos sociais da infância também têm seguido essa perspectiva, porém, o pesquisador complexifica essa questão ao apontar que a experiência de criança deve ser compreendida como um corpo de natureza específica e disposto a interagir com diferentes materialidades que também o formam (PROUT, 2005). Sob essa perspectiva, a mídia é parte importante da construção de uma infância contemporânea como dispositivo⁴⁶ de agenciamento. No entanto, como propõe Buckingham (2006, 2012), é preciso reconhecer que as crianças têm um papel ativo em suas interações com a mídia: “o jardim sagrado da infância tem sido crescentemente violado; apesar disso, as próprias crianças parecem relutar cada vez mais em ficarem confinadas a ele.” (BUCKINGHAM, 2006, p.8)

Tal atitude responsiva das crianças ressaltada por David Buckingham (2006) incita um debate importante nas dinâmicas de poder que permeiam a infância na modernidade tardia. Segundo o pesquisador, muitas vezes a mídia é vista como instrumento de propagação de exacerbado consumismo e de exposição da criança à violência e à sexualização. Porém, as enunciações e os produtos midiáticos também estão sujeitos aos agenciamentos das crianças, o que não significa desconsiderar a influência dos textos midiáticos na experiência da infância (BUCKINGHAM, 2006, 2012).

Em “Crescer na era das mídias eletrônicas” (2006), David Buckingham ainda argumenta que a experiência infanto-juvenil está associada às reconfigurações e práticas midiáticas. Ele ressalta, porém, que “considerar que as crianças sejam vítimas ou passivas da mídia, ou consumidoras ativas significa efetivamente vê-las como isoladas dos

⁴⁵ Tradução nossa.

⁴⁶ O dispositivo nesta pesquisa é compreendido como instrumento que, estrategicamente, conforma determinadas ordens e intencionalidades discursivas, como propõe Vera França (2006).

processos de mudança social e cultural mais amplos” (Idem, p. 53). Assim, o pesquisador se afasta da visão pessimista derivada da escola frankfurtiana e que encontra raízes no pensamento de Neil Postman, o qual indica uma fragilidade das noções de cultura comum, cidadania participativa e sugere o surgimento de uma era de constante fragmentação e atomização da infância (BUCKINGHAM, 2012, p. 53). Por outro lado, ele tampouco se aproxima da visão otimista, fomentada por teóricos radicais da teoria da recepção ativa, que enaltecem o poder libertador da tecnologia e seu potencial democrático e empoderador por parte do espectador (Idem, 2012).

Tal perspectiva abre espaço para vislumbrar os espectadores, como cidadãos emancipados, sem deixar de considerar os ordenamentos da experiência social que se estabelecem no *bios-midiático*⁴⁷ (SODRÉ, 2008). Neste sentido, nos aproximamos da abordagem de Buckingham para pensar as relações entre infância e mídia e em contribuições dos Estudos Culturais, que propõe uma vinculação dos estudos da infância aos estudos da mídia a partir de um espaço de interação, leitura crítica e interpretação das mensagens⁴⁸. A abordagem dos Estudos Culturais, segundo Buckingham, dá destaque às diversidades das infâncias, expondo diferenças importantes para a compreensão das mediações culturais e dos contextos de formação que são negociados ao longo da vida de cada indivíduo (BUCKINGHAM, 2012).

Sob essas perspectivas, a compreensão sobre as relações entre infância e mídia nos demanda ampliar o olhar que, durante muito tempo, foi conferido às crianças de inocência e passividade nas interações com os produtos midiáticos, subordinadas e expostas aos perigosos efeitos das narrativas midiáticas, bem como revisitar o extenso campo teórico do audiovisual. Nesse percurso, questionamos o poder de alienação e de ilusão atribuído às imagens em movimento na história da civilização ocidental, refletimos sobre reconfigurações das narrativas audiovisuais e sobre a inserção de conteúdo direcionado às crianças no ambiente convergente.

3.1 Da imagem em movimento à mídia massiva

A história do audiovisual corresponde a um longo processo que intersecciona possibilidades tecnológicas, vertentes culturais, políticas e econômicas, representações e

⁴⁷ O conceito de bios-midiático foi cunhado por Muniz Sodré para explicar as formas com que a mídia perpassa todas as esferas da vida contemporânea se tornando não apenas uma fonte de informação e entretenimento, mas um novo lugar existencial.

⁴⁸ Buckingham (2012) ainda lembra que a psicologia social e a teoria crítica também são teorias que invisibilizam a capacidade interpretativa das crianças enquanto atores sociais (BUCKINGHAM, 2012)

desejos humanos de expressão da imaginação. Para realizarmos uma reflexão teórica sobre cinema e televisão, partimos de um breve resgate da linha cronológica das principais transformações que ocorreram na história audiovisual. Observamos que narrativas diversas passaram a ser contadas com imagens traduzindo tais desejos e aspirações, mas que, durante muito tempo, foram vinculadas à manipulação e ao engano. Nesse percurso, refletimos ainda sobre a autonomia interpretativa do espectador na leitura crítica das imagens, inclusive das crianças, mediante processos comunicativos dialógicos e responsivos de negociação de sentidos das narrativas audiovisuais.

Arlindo Machado (2014) explica que podemos encontrar desde as cavernas pré-históricas rastros do que o autor chama de “pré-cinemas”. Traduzido nas pinturas rupestres, a intenção de movimento indicada pelos primeiros registros imagéticos da civilização humana sugere que os habitantes do paleolítico se reuniam em grupo para experimentar “sessões de cinema” nas cavernas (MACHADO, 2014, p.10). Sob essa perspectiva, a história do audiovisual foi iniciada muito antes do conhecido cinematógrafo, o que destitui a tecnologia de um certo protagonismo no desenvolvimento da narrativa com imagens em movimento. Desta forma, bem antes de se pensar no cinema a partir da chegada do trem na estação de Paris⁴⁹ ou da viagem de George Méliès⁵⁰ à lua, tais pré-cinemas de Machado ilustram a vontade humana de registro, memória e ficcionalização da vida expressas a partir da imagem.

A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria, várias modalidades de espetáculos de massa e os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa até mesmo charlatães de todas as espécies. (MACHADO, 2014, p.11)

O deslumbre causado pelas projeções da película no fim do século XIX traduziram-se, nos anos seguintes, em diversas escolas que experienciaram o cinema fazendo valer de toda sua potência imagética para contar histórias. Dos efeitos de magia dos filmes de Méliès à câmera-olho de Vertov, das experiências de montagem de Kuleshov à narrativa clássica de Griffith, da fotografia dramática no expressionismo

⁴⁹ Filme referenciado: *A chegada do trem na estação* (1895), de Louis e Auguste Lumière. Disponível em: <https://youtu.be/CUgvS7i4TDg>. Acesso em: 28 dez. 2020.

⁵⁰ Filme referenciado: *A viagem à lua* (1902), de George Méliès. Disponível em: <https://youtu.be/ZNAHcMMOHE8>. Acesso em 28 dez. 2020.

alemão às possibilidades sonoras dos grandes musicais, o cinema foi escrevendo sua história de forma artística, comercial e política.

Não demorou muito para que o caráter industrial e a possibilidade de uso das imagens para fins comerciais ou políticos fossem problematizados por teóricos e pesquisadores. A Teoria Crítica, por exemplo, associou o cinema à possibilidade de controle e alienação do povo. Para Adorno (1985), um dos pensadores mais renomados da Escola de Frankfurt, o cinema seria um instrumento da indústria cultural para adestramento popular, especialmente, porque se faz valer da manipulação imagética da realidade enquanto distrai o espectador passivo. Rafael Hagemeyer lembra que, segundo Adorno, o cinema não passaria de uma “máquina de ilusões e mentiras calculadas para serem incorporadas nas mentes das massas exploradas” (HAGEMEYER, 2012, p. 32).

A Escola de Frankfurt não minimizou críticas a emergência dos meios de comunicação eletrônicos, sobretudo a televisão, que se tornou o maior veículo de divulgação massiva de informação e entretenimento do Século XX. Vista como um meio de idiotização das massas, a televisão teve que lidar com a fama de ser um entretenimento fútil e estritamente vinculado às demandas capitalistas durante décadas até que os estudiosos começassem a lhe atribuir valor como forma cultural.

Os primeiros estudos sobre televisão partiram da Sociologia e da Psicologia, áreas que se limitavam a buscar entender os efeitos que a “caixa-mágica” produzia sobre os espectadores. É nesta época que psicólogos questionam a relação entre a espetatorialidade infantil televisiva e a violência ou delinquência juvenil. Robert Allen, explica que depois dos usos que os governos nazi-fascista, na Segunda Guerra Mundial, fizeram do rádio e do cinema como veículo de propaganda e disseminação política, muitos pesquisadores quiseram entender os possíveis efeitos nocivos que a televisão teria na formação de crianças e jovens da década de 1950 (ALLEN, 2007). Himmelweit (1958) e Schramm (1961), segundo Fiel (2019), são exemplos de pesquisadores que associavam a televisão a uma máquina prejudicial para os espectadores mirins. Becker (2016) argumenta que durante muito tempo a premissa de que a televisão seria um perigo para a sociedade e produzia mudança nas atitudes sociais ancorava os estudos acadêmicos. Entretanto, essa perspectiva direcionada aos efeitos da TV e das mídias passou a ser questionada, mediante contribuições de reconhecidos pesquisadores que passaram a observar a tevê como fenômeno de cultura, analisando a singularidade da linguagem da tevê e a complexidade da relação do meio com as audiências e as sociedades em distintos contextos (BECKER, 2016).

A partir da segunda metade do século XX, teóricos começam a se interessar pela televisão não apenas a partir da perspectiva dos efeitos da mídia. Pesquisadores da Escola de Birmingham e dos Estudos Culturais começarão a libertar o espectador do lugar de passividade que lhe era renegado. Stuart Hall (1980), por exemplo, estabelece em “Encoding e Decoding” que o espectador pode atribuir leituras ao texto midiático, sendo capaz de absorvê-lo, negá-lo, ou ainda, negociar os seus sentidos. Esta nova visão levantada por Hall reverbera nos estudos de audiências ao longo dos anos. Mas, em estudos que abordam a relação entre infância e mídia, até hoje observamos pesquisas que posicionam as crianças em um lugar de inocência e passividade, invisibilizando suas atuações como atores sociais e suas performances ativas nas interações com a mídia.

Outro teórico importante para os estudos culturais e os debates midiáticos é Raymond Williams. Em seu livro “Televisão: tecnologia e forma cultural” (2016), ele busca entender a singularidade da televisão como fenômeno social, cultural e histórico. Williams critica o determinismo tecnológico, expresso na figura de McLuhan, que dizia que a tecnologia (o meio) seria responsável pela configuração e reconfiguração da sociedade. Williams também sugere que a televisão é constituída pelo “fluxo televisual”, percebendo que os sistemas de radiodifusão organizam e controlam a grade de programação e a veiculação contínua de programas específicos (Idem). Arlindo Machado, entretanto, contrário a noção de fluxo de Williams, ressalta que a ideia de televisão como uma só massa amorfa tira de programas e gêneros televisuais as suas especificidades e pasteuriza suas diferenças (MACHADO, 2000). Nesse sentido, o autor propõe pensar a televisão como:

o conjunto de trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem. [...] O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores como espectadores: as imagens e os sons que constituem a “mensagem televisual”. (MACHADO, 2000, p.19).

Ao longo dos anos 1980, as relações entre os meios de comunicação e a sociedade ganham abordagens latino-americanas, como o olhar de Jesus Martín-Barbero. Segundo Martín-Barbero (2015), as significações dos textos midiáticos também são condicionadas pelas atribuições de sentidos conferidos pelos espectadores. O pesquisador ressalta a importância de compreender os processos comunicativos, a partir do conceito de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2004). Para o autor, a mediação é o espaço entre o a produção e a recepção no qual a cultura se estabelece. Vilso Santi destaca “a mediação

como espaço ‘entre’ (como lugar ou dimensão) [...] constituída na trama tecida por determinada conjuntura histórica e pelas diferenças socioculturais que a marcam” (SANTI, 2017). Entretanto, Becker (2016) explica que o conceito de mediação “supera a bipolaridade ou a dicotomia entre as lógicas das ações da mídia e a dos usos e implica a constante transformação de significados à medida que textos da mídia e textos sobre a mídia circulam em diferentes formas e que as pessoas colaboram para sua produção” (BECKER, 2016, p. 155).

Hoje, a televisão ainda é o meio de maior centralidade nos processos de sociabilidade das massas e nas formas de construção do imaginário popular (MARTÍN-BARBERO, 2015). Os dados de investimento publicitário e de consumo revelam que a televisão ainda exerce uma hegemonia nos processos comunicativos da atualidade (MACHADO, 2000). Mesmo com o crescimento do mercado de streaming e dos canais digitais⁵¹, de acordo com o Mídia Dados⁵², aproximadamente 100 milhões de reais foram gastos em publicidade televisiva (TV aberta e a cabo) em 2019. Contudo, para além dos dados de investimentos e de consumo, a televisão estabeleceu vínculos com as audiências e formas de narrar singulares na paisagem midiática, nomeada por Orozco (2014): fenômeno televisivo.

Isso não é um mero adjetivo ou característica, mas designa um modo distinto de ser da TV e de invadir o cenário midiático e social, e, especialmente, de conectar-se com seu público e interpelá-lo. [...] O espaço de negociação entre a tela e o público e, sobretudo, de reconhecimento mútuo de um certo tipo de expressão audiovisual e de situação do público, ritmo, formas de narrar histórias [...]. Uma espécie de amálgama linguístico-estético que soma o auditivo e o visual com o musical tendo, no entanto, como resultado na tela frente ao público [...] um todo que convoca seu público não só intelectualmente, mas também e, principalmente, no e a partir do sensorial e emocional (OROZCO GÓMEZ, 2014, p. 101).

3.2 Reconfigurações do ambiente convergente

No decorrer das décadas, a televisão passou por inovações tecnológicas que reconfiguraram suas práticas. O nascimento do videoteipe, a invenção do controle remoto e a experiência do *zapping*, a programação segmentada da TV a cabo, as possibilidades interativas da *smart TV* e a transmissão em streaming transformaram a televisão em um ambiente conectado. Tais mudanças também viabilizaram diferentes formas de contar

⁵¹ Disponível em: <https://propmark.com.br/midia/midia-dados-mostra-lideranca-da-tv-e-crescimento-dos-canais-digitais/>. Acesso em 27 jan. 2021.

⁵² Disponível em: <https://midadados2020.com.br/midia-dados-2020.pdf>. Acesso em 25 jan. 2021.

histórias e novas formas de televisão como o Youtube e a Netflix, plataformas que disponibilizam distintos gêneros televisivos e concorrem com canais tradicionais de TV.

Em um mundo globalizado, onde fronteiras geográficas são minimizadas pela conexão de rede e a rapidez das informações transforma pessoas e conteúdos, a mídia vem sofrendo um processo de reconfiguração de suas dinâmicas de produção, circulação e consumo, bem como a hibridização dos formatos audiovisuais. A televisão ainda é reconhecida como a maior fonte de informação confiável para a maioria dos brasileiros⁵³ e como grande bem cultural nacional⁵⁴ na atualidade, entretanto, a digitalização dos meios tem provocado uma dispersão das audiências que consomem conteúdos em plataformas de *streaming* e vídeos *on demand*. Nas redes sociais, os discursos da televisão extrapolam suas telas e conformam a experiência da TV Social (FECHINE, 2017), unindo espectadores em um “sofá expandido”. A TV social instaura a possibilidade de “experiências remotas de compartilhamento entre as pessoas em torno dos conteúdos veiculados pela televisão, independentemente de serem ou não incorporados pelo televisor” (FECHINE, 2017, p.4).

Essa nova interação de pessoas falando sobre TV, intermediadas pela tecnologia, agregou à televisão uma “segunda tela”. Essa nova experiência coletiva de assistir TV poderia afastar as audiências dos canais tradicionais de televisão, mas permite a emergência de discursos diferenciados sobre o conteúdo da programação televisiva e manifestação de opiniões sobre assuntos diversos num cenário de convergência midiática. A segunda tela, constituída por redes sociais, comunidades de fãs e ambiências criadas pelas próprias emissoras, é acessada por meio de qualquer dispositivo que permita acesso à internet, de forma simultânea à programação da TV. Seja de maneira espontânea, sem condução ou estímulos explícitos por parte da emissora, ou a partir de estratégias de interação com a TV planejadas pela produção, as audiências realizam comentários ou buscam mais informações sobre os programas (MÉDOLA; SILVA, 2015), o que contribui para intensificar processos de significação de narrativas audiovisuais e a própria experiência televisiva.

Paul Levinson (2019) chama de “terceira idade da televisão” o atual momento, no qual a internet se configura como plataforma de distribuição e “janela” para obras

⁵³ Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2020/04/17/pesquisa-aponta-tv-como-o-meio-informativo-mais-confiavel.html>. Acesso em 07 jan 2021.

⁵⁴ Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/brasil/tv-e-o-grande-bem-cultural-do-brasileiro-revela-pesquisa-do-ibge/>. Acesso em 01 jan. 2021.

televisivas. Ele contrapõe a experiência televisiva contemporânea, na qual emergem as plataformas de *streaming* Netflix, Prime Video e o Youtube como expoentes de um novo mercado televisivo, a outras duas “idades” do meio: a televisão em rede configurada até os anos 1990 e a televisão a cabo, que estabeleceu nichos de mercado televisivo a partir de um mercado de assinaturas (LEVINSON, 2019). Para Massarolo e Mesquita (2016) tais plataformas de streaming realizam acionamentos televisivos e, ao mesmo tempo, transformam as antigas lógicas de grades de programação (Idem).

A convergência das mídias também levanta debates acerca da cultura participativa e da interatividade do espectador. Henry Jenkins, chama de convergência este “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia” (JENKINS, 2008 p. 29) que incita o comportamento migratório das audiências. Mas, o debate que ele suscita em “A cultura da convergência” (2008) não se refere apenas às esferas de distribuição de conteúdo. Segundo o autor, há uma mudança de comportamento das audiências para um posicionamento mais ativo e interativo na cadeia de produção de conteúdo, impulsionado pelas redes e pela digitalização dos meios⁵⁵ (Idem).

Neste contexto, a análise de programas de televisão se torna ainda mais complexa, acentuando a necessidade de leituras de textos audiovisuais que não restrinjam as enunciações a processos comunicativos de controle social ou a estratégias hegemônicas derivadas de interesses do capital. As dinâmicas político-econômicas precisam ser vistas como mecanismos constitutivos de produção de sentidos dos textos da mídia sem minimizar o contexto da recepção enquanto lugar de atividade interpretativa (FUENZALIDA, 2016). A esfera da produção também opera de acordo com as demandas dos receptores e tais lógicas de produção não podem ser apagadas para dar luz à uma ideia de significação unilateral de mensagens.

Atualmente, as possibilidades de interação digital transformam os lugares de atividade das audiências e reformulam as formas com que enxergamos gêneros, formatos e plataformas. Filmes produzidos para o cinema⁵⁶ são vistos em telas de *smartphones*,

⁵⁵ É importante comentar que a visão otimista de Jenkins muitas vezes destoa da realidade. O autor aposta em uma cultura participativa na qual espectadores encontram-se em pé de igualdade com relação à produção porque, com suas vozes expostas na rede, podem demandar e até mesmo produzir o que querem consumir. Infelizmente, o tom celebratório das proposições de Jenkins deixa passar os conhecidos processos político e econômicos que regem a mídia, o que não minimiza a importância de sua obra para a compreensão da nova realidade midiática em tempos de convergência.

⁵⁶ As reformulações do mercado de cinema são ainda de cunho sociocultural e fazem rever toda a estrutura que separava o cinema das novas formas de televisão. Neste sentido, um dos grandes exemplos deste mercado em nova fase foi o filme *Roma* (2018), vencedor de prêmios como o Leão de Ouro (Festival de Veneza) e o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2018. *Roma* foi uma produção original da Netflix, legitimada no mercado cinematográfico (e na academia), ainda que tenha sido idealizada para ter como

séries que estrearam na televisão aberta são maratonadas em sites como Netflix e Prime Vídeo e até novelas podem ser consumidas no formato *binge-watching*⁵⁷ em plataformas de *streaming*. Todos esses são exemplos de processos que mudam práticas de fruição das histórias e, por consequência, a experiência espectral. Ao mesmo tempo, conteúdos que expandem o universo de uma obra são produzidos por estúdios e também por fãs (JENKINS, 2008). O advento da TV digital embaralha os processos de difusão linear da mídia com a difusão interativa em rede (BUCKINGHAM, 2006). As possibilidades de interagir na web reposicionam as dinâmicas de mercado e fazem emergir possibilidades de agenciamento e resistência por parte das audiências.

3.3. O conteúdo infantil no cenário convergente nacional

A programação infantil também foi alvo de inúmeras mudanças ao longo das últimas décadas. Desde o início da televisão no Brasil, as emissoras de televisão comerciais buscavam conquistar as crianças e ampliar as audiências da programação infantil. Contudo, no decorrer do tempo foram estabelecidas novas janelas de distribuição de conteúdos audiovisuais dedicados às crianças e, conseqüentemente, ocorreram alterações nos modos de produção e consumo desses programas televisivos.

Fruto de concessão pública, a televisão comercial brasileira sustentou a sua produção nas relações mercadológicas, tendo por renda principal a venda de encaixes comerciais e a inserção de publicidade em seus programas. Devido a este fato, a programação destes canais foi marcada por interesses econômicos. Nas palavras de Brenda Guedes, “as relações entre a infância e os seus hábitos de consumo midiático se imbricam, intensamente, em uma nova configuração que se tece na malha social e prepara o caminho por onde conteúdos diversos passam a circular (GUEDES, 2014).

Até os anos 2000, a história da programação televisiva infantil se misturava com a da TV aberta comercial no Brasil. Ao longo dos anos, boa parte da grade da programação era destinada a esse público, fosse para exibição dos desenhos animados estrangeiros, conhecidos como enlatados, ou ainda para os programas infantis de

janela principal uma plataforma de *streaming*. Os prêmios garantidos no circuito comercial de festivais posicionaram a Netflix em um “entrelugar”, uma mistura de cinema, televisão tradicional e internet. Battezzati (2020) ainda indica o caso do filme Roma como um exemplo das disputas simbólicas que atingiram a necessidade de classificar um novo produto cultural no calor das novas tecnologias e das plataformas de streaming. Hoje, entretanto, a Netflix já é compreendida como uma nova forma de televisão, como propõe a pesquisadora estadunidense Amanda Lotz.

⁵⁷ O *binge-watching* é o consumo de uma obra seriada com consumo de episódios sequência interruptas, como uma maratona.

auditório que fizeram história na memória popular (FIEL, 2019; HOLZBACH; NANTES; FERREIRINHO, 2020).

Traçando um panorama que sirva para historicizar o desenvolvimento da programação infantil na televisão comercial brasileira, Borges, Arreguy e Souza (2012) observam três gerações: a primeira de 1950 a 1970, a segunda de 1970 a 1999 e a terceira a partir dos anos 2000. A primeira geração é marcada quase que pelas mesmas características da programação de TV brasileira como um todo. A criação de programas experimentais e de improviso, que tentassem ampliar o público nacional e criar o hábito de consumo da televisão (FIEL, 2019). Nesta época, é importante frisar a ingerência dos mercados publicitários como desenvolvedores da programação infantil, e, desta forma, o surgimento de vários programas com os nomes dos patrocinadores, como “Circo Bombril” e “Troféu Estrela”. A segunda geração é caracterizada pela ascensão das apresentadoras loiras no cenário nacional e o *boom* dos programas de auditório, que promoviam interações com crianças e jovens. É nesta época que Angélica, Eliana, Mara Maravilha e Xuxa despontam enquanto personalidades de sucesso e figuras de referência para as experiências de infância no país. Por fim, a terceira geração, desponta no início da década de 2000, quando ocorre o espalhamento da TV a cabo no Brasil e a inclusão de canais segmentados no cotidiano de parte da população. Ao mesmo tempo, regulamentações públicas no controle da publicidade, como a criação do Instituto Alana⁵⁸ e o Conar⁵⁹ colaboram para a formação de um novo cenário, restringindo a publicidade infantil⁶⁰, principalmente na TV aberta. Paralelamente, a ascensão e popularização da internet pulverizou ainda mais as audiências e estimulou a exclusão da programação infantil nas grades de programação nas emissoras de tevê comerciais e os espectadores mirins. Hoje, apenas o SBT mantém em sua grade conteúdos destinados ao público infantil nos canais de televisão comercial tradicionais.

No âmbito da televisão não-comercial, a programação dos canais TV Escola, TV Brasil e TV Cultura, buscou aproximação com outros estilos de conteúdo. A TV Escola, lançada no Brasil em 1995, investiu em programas educativos que agregassem algum tipo

⁵⁸ O Instituto Alana é uma organização não-governamental que trabalha em prol de causas socioambientais e direitos da criança e do adolescente. Foi fundada em 1994 e desde 2006 atua na tentativa de regulamentar a publicidade infantil. Disponível em: <https://alana.org.br/>. Acesso em: 03 fev. 2021

⁵⁹ O Conar é o Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária e tem como função fiscalizar a ética da publicidade comercial veiculada no Brasil, evitando a disseminação de propagandas enganosas, desrespeitosas ou com conteúdo abusivo. Disponível em: <http://www.conar.org.br/>. Acesso em: 03 fev. 2021

⁶⁰ Em 2014, a Resolução 163 do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente, proibiu a veiculação de publicidade dirigida ao público infantil.

de conhecimento, respondendo a demandas de alunos e professores e (FIEL, 2019). Hoje, a grade da TV Escola reúne obras para diversas faixas etárias, como animações estrangeiras e nacionais para as crianças, programas como “Hora do Enem”, para os jovens vestibulandos e debates acerca da educação no Brasil que, segundo Fiel, têm como público-alvo os pais e professores (Idem). Já a TV Brasil, criada em 2007 como uma televisão pública, possui a maior grade dedicada a infância no segmento de TV aberta no país e seu acervo é composto, majoritariamente, por obras nacionais, grande parte financiada via Lei do Audiovisual (FIEL, 2019). A TV Cultura, por sua vez, sempre buscou investir em um conteúdo de qualidade⁶¹ e a programação infantil da emissora seguiu essa diretriz. Atualmente, a grade da TV Cultura exhibe animações de sucesso entre as crianças como “Patrulha Canina”, “Peppa Pig” e “Turma da Mônica”.

No artigo “Existe espaço para as crianças na televisão! A presença da programação infantil na TV aberta mundial”, Holzbach, Nantes e Ferreirinho (2020) mostram que a presença da programação infantil de TV aberta no Brasil, ainda que tenha sido reduzida vertiginosamente ao longo dos anos, ainda agrega expressivas audiências quando comparada a outros países. Os autores ainda propõem que:

...as justificativas para dar conta de supostas mudanças na programação infantil não contêm com um importantíssimo elo dessa cadeia: as práticas cotidianas das próprias crianças. Nesse sentido, convém ter em vista que a audiência infantil pode estar transformando seus hábitos de tal forma que certas emissoras não supram suas demandas por conteúdo midiático. As crianças podem espontaneamente estar abandonando as emissoras, de modo que a redução nas grades de programas infantis seria uma resposta natural a uma nova prática, não o contrário (Idem).

Ariane Holzbach (2018), em outro trabalho, também lembra que as reconfigurações dos fluxos de conteúdos infantis televisivos tiveram duas vertentes complementares: o fortalecimento dos conglomerados midiáticos e o desenvolvimento das tecnologias midiáticas e da cultura digital que potencializaram o despontar de novos atores (Idem). Neste contexto, a autora afirma que, no caso dos desenhos animados, surgiram iniciativas locais interessantes, como a *Galinha Pintadinha*, fenômeno brasileiro que surgiu no Youtube, ou ainda de produções que foram incentivadas pela Lei

⁶¹ Em 2014, a emissora foi eleita a segunda melhor do mundo em termos de qualidade de programação. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/01/1405187-tv-cultura-e-o-segundo-canal-de-maior-qualidade-do-mundo-globo-e-28-aponta-pesquisa.shtml#:~:text=Sob%20encomenda%20da%20rede%20brit%C3%A2nica,atr%C3%A1s%20apenas%20da%20BBC%20One>. Acesso em 05 jan. 2021.

do Cabo⁶², como *Irmão do Jorel*, *SOS Fada Manu*, entre outras. Holzbach explica que os desenhos animados têm sido alvo de investimentos de plataformas de *streaming*, como Youtube⁶³ e Netflix. Essas plataformas investem em um extenso acervo que resgata produções antigas e apresenta novos desenhos às crianças, em contraste com o movimento de redução dos conteúdos para crianças na TV aberta.

Nesse cenário, as tensões entre a infância e as novas audiovisualidades apresentam reflexões críticas que ainda não foram totalmente superadas acerca da exposição de crianças à mídia e seus possíveis efeitos. Buckingham (2006) sugere que a digitalização dos meios amplia o acesso das crianças a conteúdos audiovisuais que antes eram restritos aos adultos, como vídeos de violência e pornografia. O autor argumenta que o vídeo “torna possível a cópia e a circulação de materiais em dimensão muito maior do que jamais tinha ocorrido com a imagem em movimento” (BUCKINGHAM, 2006, p. 55) e que por escapar às restrições do espaço e tempo ele “transfere a responsabilidade pelo controle da esfera pública para a esfera privada” (Idem).

Entretanto, Sonia Livingstone (2002; 2003) ressalta que as crianças exercem autoria nas práticas midiáticas. Segundo a pesquisadora, as crianças produzem leituras heterogêneas dos produtos midiáticos. Ela ressalta que, embora o risco dos meios de comunicação na sociabilidade infantil seja o foco de muitas pesquisas, a interpretação das crianças e os usos que os espectadores mirins fazem dos meios são cruciais para as mensagens lidas por eles (LIVINGSTONE, 2002). Assim, a autora destaca a relevância de olhar para relações entre crianças e meios de comunicação, para além da perspectiva dos efeitos da mídia.

3.4. A leitura crítica audiovisual na infância

As mídias digitais se configuram como novos espaços de sociabilidade e aprendizagem, como explica Becker (2016), acionando complexos processos comunicacionais e educacionais. Deste modo, as conexões entre Comunicação e Educação tem se mostrado cada dia mais importantes para a compreensão da construção de experiências midiáticas individuais ou coletivas, inclusive na infância.

Fischer (2001) propõe entendermos a mídia como um dispositivo pedagógico. A autora sugere que a mídia “ensina” modos de ser e estar na vida cultural e social enquanto

⁶² Lei 12.485, instituída em 2011 que obriga as emissoras de TV paga a exibir pelo menos 3,5 horas semanais de conteúdo nacional em seu horário nobre.

⁶³ Segundo Holzbach (2018), o Youtube ainda, “reconfigura o circuito comunicativo desses conteúdos considerando que, além dos desenhos per si, o site veicula fragmentos de conteúdos fora de seus contextos de origem” (Idem, p.13).

age como conformadora de subjetividades. A autora ressalta, entretanto, que não podemos desconsiderar os inúmeros jogos de sentido imbricados nas atividades interpretativas das audiências, que deslocam significações prescritas pelos discursos da mídia e recriam sentidos de histórias, personagens e mensagens nas narrativas audiovisuais. Tanto programas que se intitulam educativos quanto aqueles voltados exclusivamente para o entretenimento ajudam a construir ou desestabilizar vínculos sociais, a estabelecer ou diluir fronteiras e a potencializar e/ou inibir a aproximação entre pessoas e grupos sociais (SAMPAIO; CAVALCANTI, 2012). Os modos como estes processos comunicativos ocorrem e as relações entre mídia e infância são estabelecidas na atualidade têm despertado o interesse das áreas da Comunicação e da Educação. Tais discussões constituem pauta relevante do campo da *Media Literacy*, que converge reflexões sobre a relevância da leitura crítica dos conteúdos e formatos midiáticos em processos de aprendizagem formais e informais para o exercício da cidadania, a inclusão social e um engajamento mais conscientes de crianças, jovens e adultos no ambiente convergente (BECKER, 2016).

Neste trabalho, analisamos a infância como um processo construído socialmente e culturalmente, sem descartar as especificidades biológicas que também se configuram como fatores importantes na configuração de sentidos dos textos da mídia. Ao mesmo tempo, posicionamos as crianças enquanto espectadores ativos e produtores de saberes, capazes interpretar e atribuir significações às narrativas audiovisuais de cunho educativo ou não. No ambiente convergente, as crianças tecem novas experiências e formas de perceber o mundo e a si próprias, se apropriam de tecnologias digitais, fazem seleções de materialidades visuais, e conexões com outras crianças (FUENZALIDA, 2016).

Ainda assim, não podemos ser ingênuos ao exaltar a sofisticação das leituras infantis de forma a reduzir os possíveis agenciamentos das mensagens midiáticas o que nos faria negligenciar o fato de que “existem áreas sobre as quais elas precisam saber mais” (BUCKINGHAM, 2006, p. 105). Nas palavras de Beatriz Becker (2016), a educação midiática deve “avançar, estimulando a interpretação dos textos midiáticos e a compreensão de que extensão são reflexos da realidade, mas construções que direcionam a criação de vínculos e identidades” (Idem, p. 182). Neste sentido, a capacidade de leitura crítica da mídia se torna uma habilidade crucial para as infâncias contemporâneas, pois ela permite desvendar as enunciações e os códigos audiovisuais das narrativas da mídia em diferentes telas.

A releitura consciente desses textos ainda dá margem para apreensão de outros saberes correlatos. Assim, propomos que o letramento midiático é uma porta de entrada para discussões mais complexas de questões e temáticas expostas em obras audiovisuais e, portanto, é uma ferramenta importante de empoderamento do espectador. A partir da capacidade de identificação de processos de enunciação e combinações de códigos audiovisuais – planos, ritmo, sons, cenário, figurino, etc. – elaborados pela produção, o leitor midiático passa a desvendar subtextos e fazer conexões com referências externas. As representações de gênero, por exemplo, podem ser vistas com mais clareza diante de um espectador consciente da linguagem audiovisual e mais discutidas nos processos de aprendizagem e, conseqüentemente, na sociedade. Nesse sentido, sugerimos que leituras críticas de narrativas audiovisuais contribuem, potencialmente, para o exercício da cidadania e para a emancipação do espectador.

Retomaremos esta discussão no capítulo 5, quando aplicaremos a Análise Televisual (BECKER, 2012) para desvendar leituras de gênero em duas obras audiovisuais contemporâneas direcionadas ao público infantil. A Análise Televisual é uma metodologia que viabiliza a investigação dos modos como os sentidos de obras audiovisuais são construídos, por meio de diferentes linguagens e em distintos contextos, mediante a aplicação de categorias e princípios de enunciação que auxiliam a decomposição e a leitura crítica e criativa dos textos.

3.5. Por um olhar holístico ao audiovisual

Abordamos, neste capítulo, intersecções entre infância e mídia, a partir de uma reflexão sobre aproximações e os afastamentos de gêneros e formatos audiovisuais. A abordagem segmentária que separa os meios, os gêneros discursivos e as formas narrativas que constituem o audiovisual, durante muito tempo, foi importante para o desenvolvimento e consolidação das singularidades destes formatos. Entretanto, sugerimos que a compreensão do atual cenário convergente, demanda um olhar holístico do audiovisual, estabelecendo aproximações entre os estudos de cinema e os de televisão, pois a paisagem midiática contemporânea abrange uma gama diversa de gêneros e formatos consumidos em múltiplas telas e por diferentes dispositivos, o que gera novas formas de consumo.

A questão do cinema já não se resolve dentro do campo próprio do cinema. Com a convergência dos meios e a generalização do audiovisual, as questões teóricas se deslocaram. Os fundamentos de uma nova teoria do audiovisual

podem já não estar sendo construídos no campo específico do cinema [...] (MACHADO, 2007, p. 130).

A televisão, por sua vez, mistura diferentes enunciações, discursos e gêneros de forma híbrida e pode ser abordada como um dispositivo audiovisual, por meio do qual a civilização expõe seus medos, suas descobertas e a imaginação (MACHADO, 2000). Tal perspectiva acentua a necessidade de estreitar diálogos possíveis entre a televisão e o cinema.

Mônica Fantin (2009), referenciando Stam (2003), sugere que a imaginação no cinema está vinculada à capacidade de persuasão da experiência cinematográfica – contexto que inclui desde a sala escura, a impossibilidade de pausa e os mecanismos enunciativos da imagem (FANTIN apud STAM, 2009). A autora ainda argumenta que o poder de persuasão e impressão de realidade de obras cinematográficas veiculadas na televisão perderiam impacto, sobretudo, em experiências de visualização em segunda tela (FANTIN, 2009). Entretanto, sugerimos que, ao invés de uma experiência imaginativa “menos intensa”, os atuais processos de apreensão de audiovisualidades são ainda mais complexos e diversos. Os significados das leituras dos textos audiovisuais, baseadas nas linguagens e estéticas empregadas – a escolha de planos, o uso ou ausência de efeitos visuais, os sons, a marca autoral de um diretor, entre outros-, são constituídos no circuito cultural do espectador, permeado por mediações simbólicas, mas também são reposicionados a partir das reconfigurações dos meios. Desta forma, a experiência de visualização de um filme no cinema nunca será semelhante a assistência do mesmo filme na televisão, ou ainda no celular. No entanto, qualificar a intensidade dos processos imaginativos e a capacidade de envolvimento diegético da obra é uma suposição que atravessa a subjetivação e a experiência pessoal e, talvez, uma hipótese precoce. Independente das maneiras como os textos chegam até nós, a proximidade com as tecnologias de informação e comunicação (TICs) e a simbiótica relação cotidiana que estabelecemos com a mídia nos permite tanto sermos persuadidos, como negarmos ou negociarmos os discursos propagados (HALL, 1980).

Atualmente, conteúdos concebidos para o cinema são exibidos em telas de *smartphones*. Assim, os grandes planos gerais que um dia serviram para vislumbrar a imensidão de um cenário dentro de uma sala escura hoje dividem espaço com as notificações de um celular. Não queremos aqui estabelecer hierarquias ou definir quais os melhores modos de se consumir os conteúdos e formatos audiovisuais, mas frisar que

as midiamorfoses fazem borrar as fronteiras entre obras do cinema, da televisão e da internet:

A midiamorfose [...] nos permite compreender melhor a transformação da mediação comunicativa como um processo de fluxo contínuo, fruto de pressões econômicas (competição empresarial) e políticas, de inovações tecnológicas e de reconfigurações do tecido social, que engendram novas necessidades e novas práticas interacionais. Nessa perspectiva, os meios não devem ser analisados separadamente, mas como integrantes de um sistema interdependente. Quando novas formas de mediação surgem, as estabelecidas em geral não desaparecem, e sim evoluem, adaptam-se ao novo cenário midiático (KISCHINHEVSKY, 2012, p. 423).

Tais fenômenos também reorganizam os processos de recepção das mensagens. Ao mesmo tempo que, sob a perspectiva de Stuart Hall acerca da Codificação e Decodificação de mensagens, entendemos as relações de leitura como um processo negociado, sugerimos que esses processos são expandidos no atual cenário da mídia, a partir de uma performance mais ativa por parte do espectador. Nesse sentido, amparadas nas contribuições de Buckingham (2012), argumentamos que as crianças também desempenham um papel responsivo e dialógico nas interações com a mídia em suas leituras das histórias infantis.

No próximo capítulo, refletimos sobre a triangulação entre audiovisual, infância e gênero, a partir das narrativas audiovisuais que tomam as figuras de princesa como protagonistas. Propomos um mapeamento de obras historicamente canônicas e outras que reposicionam as atuações de personagens principescas em relação aos papéis que desempenham em narrativas hegemônicas de filmes e desenhos. Nesse sentido, aproximando conteúdos do cinema, da televisão e da internet, buscamos entender valores que permeiam as histórias de princesa e transbordam nas infâncias femininas como discursos e proposições. Nesse percurso, sinalizamos as condições de produção, distribuição, exibição e consumo dessas obras audiovisuais.

4. PRINCESAS E AUDIOVISUAL: os modos de ver histórias de princesas

4.1 Uma história de princesas

Existe uma alteração gradual e expressiva na representação da figura da princesa na passagem do século XX para a segunda década do século XXI, especialmente, na produção audiovisual da mídia. Identificar mudanças na construção da personagem das princesas em filmes, desenhos animados e programas de televisão é tarefa importante para esta pesquisa. Entretanto, mais do que narrar transformações do passado em relação ao presente como transições evolutivas, este capítulo busca evidenciar como os simbolismos em torno da figura da princesa foram elaborados em diferentes regimes históricos de representação desta personagem. Assim, buscamos identificar os processos e as condições de produção das narrativas audiovisuais aqui estudadas, marcados por rupturas e continuidades, desvios e permanências que indicam de que modo ocorreram os tensionamentos entre instâncias políticas e econômicas, os contextos socioculturais e as necessidades humanas de expressão da imaginação.

Neste percurso, Hall (2016) nos auxilia a entender como as representações atuam na produção dos modos de ver o mundo e as relações de poder. Segundo o autor, a representação pode ser compreendida como "uma prática, um tipo de trabalho, que usa objetos materiais e efeitos. O sentido [então] depende não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica." (HALL, 2016, p. 49). Nos propomos, dessa forma, a perceber a figura da princesa como objeto de cultura e parâmetro de referência para os modos de ser menina. Hains e Brunnel (2015) chamam de *princess cultures* as formas com as quais meninas de todos as partes do planeta se relacionam com estas personagens. Personagens que, segundo elas, ainda criam um ideal de feminino dependente, frágil e pacato, mesmo que na contemporaneidade seja possível observar mudanças nessas representações, como discutiremos adiante. Já em *Cinderella ate my daughter* (2011), Peggy Orenstein, conta com humor e preocupação, a maneira com que a vida de sua filha foi atrelada ao universo das princesas, sem que ela a tivesse apresentado àquelas estórias. Vestidos, príncipes, amor à primeira vista e espera da salvação vinda de um homem no cavalo branco, são alguns dos "ensinamentos" propostos pelas princesas (ORENSTEIN, 2011). Segundo a autora e outras estudiosas feministas, tais "ensinamentos" de estórias

de princesa retratam papéis de feminino impostos socialmente e reforçam padrões estéticos e comportamentais que atuam no registro da representação e transbordam para o desenvolvimento dessas meninas enquanto sujeitos.

Entretanto, observamos no mapeamento aqui realizado mudanças nos modos de narrar histórias principescas centenárias que têm resultado em olhares mais críticos sobre as representações do feminino. Certamente, avanços sociais que levaram as discussões feministas a ganharem espaço e serem parte de uma força canalizadora na mudança da representação do gênero feminino e algumas enunciações da própria a mídia hegemônica, repercutindo discursos mais progressistas e promovendo debates importantes para o grande público, contribuíram para essas transformações. As pesquisas em Comunicação nos sugerem pensar a figura da princesa não apenas como um reflexo de discursos verticalizados e autoritários sobre a mulher, pois ela também resulta de práticas socioculturais e da própria constituição dos sujeitos, bem como de processos identitários.

Assim, este capítulo reflete em torno da figura da princesa, observando como as diferentes personagens e narrativas que a representam foram elaboradas, reformuladas e até subvertidas ao longo das últimas décadas, destacando seus impactos na construção das identidades femininas. Esta investigação também evidencia movimentos de mercado que fizeram com que essas narrativas fossem impulsionadas e avanços tecnológicos que viabilizaram novos modos de produção de sentidos sobre as personagens principescas. Tais dinâmicas trouxeram à tona debates políticos que marcaram o desenrolar das ondas feministas e suas diversas correntes e reposicionaram essa protagonista nas narrativas como uma personagem que tem se aproximado cada vez mais da figura da heroína.

Nesse sentido, este capítulo busca estabelecer relações entre as construções de figuras de princesas e os movimentos feministas, verificando que os debates em torno do conceito de gênero como construção social influenciam a formatação das personagens em tela. Para Paola Barreto, as “representações de figuras femininas se oferecem como modelo identitário, não apenas por serem consumidas como mitos da cultura de massas, mas também por estarem atreladas a significados culturais que lhes conferem poder” (BARRETO, 2000, p.10). Nesse sentido, resgatar o contexto em que tais discursos se fizeram presentes na produção audiovisual é crucial para entender as formas de construção social dos modos de ser menina.

Assim, este capítulo é composto por dois momentos distintos e complementares. No primeiro, são exploradas as histórias de produções audiovisuais disseminadas pela grande mídia no Ocidente, buscando observar de que forma o gênero feminino é representado, discursivamente, na conformação de padrões de normatividade e exclusão. Esse esforço é fundamental para entender as construções, reconstruções e desconstruções que o feminino, associado à figura da princesa, tem sofrido. No segundo momento, são mapeados produtos disponíveis no mercado nacional sobre princesas, associados à realidade cultural brasileira. Identifica-se uma escassez de conteúdos acerca desta temática. Os poucos, que existem, são elaborados a partir de narrativas já conhecidas ou de reformulações de clássicos na literatura. Algumas iniciativas interessantes, entretanto, são utilizadas de maneira inusitada e criativa quando vistas à luz do feminismo contemporâneo, da diversidade de gêneros e das reivindicações das minorias. Ao mesmo tempo, este olhar na direção da produção local nos faz refletir sobre as maneiras como determinadas narrativas hegemônicas são adaptadas na cultura brasileira, com características singulares do contexto político, cultural, social e econômico do país.

As obras identificadas neste mapeamento partiram de uma pesquisa exploratória que visou apresentar uma visão geral acerca do objeto de estudo eleito nesta investigação. A partir disso, a pesquisa exploratória teve como finalidade “desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos” (GIL, 2008, p. 27). Neste sentido, a procura por grandes expoentes das histórias de princesas exige reconhecer que ainda que tentássemos abarcar o maior número possível de conteúdos audiovisuais que se debruçam sobre essa temática, não seria possível elencar todos os filmes, séries ou desenhos animados que tomam as principescas como temática. O número de adaptações de clássicos centenários é gigantesco e cada cultura tem seus próprios parâmetros para coroar uma princesa. E mesmo que pudéssemos nomear cada um dos títulos, este empenho não nos seria frutífero, pois, este capítulo, não se propõe a ser um mero catálogo das produções com determinado centro temático. A história das princesas que apresentamos aqui, de certa forma, pressupõe explicitar personagens que expressam, para além da imaginação humana, valores que permeiam as representações do feminino, forças político-sociais que ditam a mídia hegemônica e os potenciais tecnológico de cada tempo, bem como as iniciativas de resistência, que fogem à representação do estereótipo e trazem novas nuances à personagem e reflexões no campo da recepção. O panorama das histórias audiovisuais principescas aqui criado, a partir da

seleção de narrativas ocidentais que apontam transformações sociais, políticas e culturais que marcaram as personagens que convidamos para participar desta reflexão⁶⁴, são, portanto, referências importantes para guiar as discussões desta dissertação.

4.1.1 As clássicas princesas do ocidente

Como marco axial, elegemos como nossa primeira obra audiovisual a ser citada uma produção dos estúdios Disney, um “conglomerado multinacional que exerce enorme influência social e política” (GIROUX, 1995, p.137). Em 1937, o sucesso de *A Branca de Neve e os sete anões* se tornou um dos grandes fenômenos de bilheteria, especialmente após a Grande Depressão (WHELAN, 2016). O filme foi também reconhecido pela extensa duração da narrativa de 88 minutos, elaborada em uma época em que as animações eram consideradas incômodas aos olhos humanos se fossem assistidas por muito tempo.

Walt Disney investiu em *Branca de Neve e os sete anões* não apenas para recontar a clássica história da princesa de lábios vermelhos como sangue, cabelos negros como o ébano e a pele branca como a neve, fórmula de beleza, inocência e virtude que causavam inveja em sua madrasta. Seu grande legado, diferentemente das animações anteriores, foi começar a borrar as fronteiras entre a fruição e os modos de ver de um filme animado e um filme encenado por atores (*live action*). Nesse sentido, parece interessante abrir as discussões em torno da importância da busca pelo realismo nas primeiras produções animadas sonoras e com imagens coloridas, exemplificado nesta película estadunidense (GABLER, 2013) e em outros filmes da Disney. Em 1937, a busca pelo estabelecimento de uma audiência empática, que pudesse se relacionar e se emocionar com as histórias de uma animação, eram uma aposta muito alta a se fazer. No entanto, todos os artifícios tecnológicos empregados na trama foram explorados de maneira perspicaz para que o longa produzisse efeitos de cumplicidade com o seu público e pudesse desenvolver uma relação afetiva na mente daqueles que o assistiram. Tal produção da Disney conseguiu “dar vida” à uma história, cuja “ilusão do real” (WOOD, 1996; GABLER, 2013;

⁶⁴ O mapeamento deste trabalho se ancorou especialmente nas obras elencadas pelo site estadunidense Internet Movie Database (IMDB). Nossa pesquisa partiu da palavra-chave “princess” que resultou em mais de 1500 conteúdos de cinema, televisão, videogames e internet de diversos gêneros. A partir desta lista, filtramos os títulos infanto-juvenis e excluimos os jogos de videogame, totalizando 407 obras relacionadas. Entretanto, entendendo as limitações de uma pesquisa de mestrado, focamos nosso olhar nesta dissertação para narrativas hegemônicas do Ocidente. Desta forma, animes e outras obras características da cultura oriental não foram exploradas neste trabalho, tendo em vista que outras discussões teriam que ser travadas se o optássemos por abarcar uma análise que se autointitulasse mundial.

RAMALHO; GINO, 2013) conectou a narrativa à emoção humana. Nas salas de cinema do final dos anos 1930, as moças se identificavam com o romance de Branca de Neve e com a cantiga da personagem: “um dia meu príncipe virá. Algum dia quando meus sonhos se tornarão realidade”⁶⁵. Nas telas, a princesa exibia seus dotes de exímia mulher do lar aos seus pequenos amigos. Ela servia aos sete anões, limpando a casa, passando a roupa e preparando as refeições. Branca de Neve foi a mulher “ideal” representada no grupo das “princesas clássicas” dos estúdios Disney (BREDEK, 2016, p.47). Os gestos pacatos, à espera de seu salvador, e a bondade da personagem caracterizavam a configuração simbólica do gênero feminino. Pouco depois de uma época em que as sufragistas (1918), contestavam as funções e os limites dos direitos femininos, as narrativas eram tanto reflexo quanto reforço de uma sociedade ainda dividida entre “os que salvam” e “as que precisam de salvação”. Simone de Beauvoir atesta que ser menina é relacionar-se vividamente com as histórias que constroem o feminino, pois a menina “procura assemelhar-se à uma imagem, fantasia-se, olha no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos” (BEAUVOIR, 1967, p.20). Ela ressalta que a passividade e a espera da salvação, construídas nesses contos, transbordam da infância para a “experiência vivida”. Assim, ser bonita, frágil e indefesa se torna a única maneira de ficar com o príncipe e ser feliz.

A perspectiva de Simone de Beauvoir diante dos contos de fada reverbera anos mais tarde no pensamento de Colette Dowling. Em 1981, a autora define como “Complexo de Cinderela” o comportamento feminino marcado pela dependência da dominação masculina e a necessidade patológica por um “amor” transfigurado em devoção ao homem.

Denominei-a "complexo de Cinderela": uma rede de atitudes e temores profundamente reprimidos que retém as mulheres numa espécie de penumbra e as impede de utilizar plenamente seu intelecto e sua criatividade. Como Cinderela, as mulheres de hoje ainda esperam por algo externo que venha transformar suas vidas. (DOWLING, 1981, p. 20).

Esta definição de Dowling, baseada em teorias psicológicas e psicanalíticas, carregou de novos sentidos a leitura dos contos de fadas e, sobretudo, as representações

⁶⁵ Tradução de dois versos da canção. Na versão original: "Someday my prince will come. Someday when my dreams come true".

imagéticas de *Cinderela*, a segunda adaptação principesca da Disney. O filme, lançado em 1950, foi uma aposta para tirar a Disney de uma das piores crises financeiras que os estúdios enfrentaram, decorrentes de uma leva de filmes com baixo desempenho (GABLER, 2013). A busca de uma imagem mais próxima do real da princesa e que despertasse forte identificação popular exigiu investimento em tecnologias mais rebuscadas na produção do longa-metragem. Durante os treze anos que se passaram desde o grande sucesso de *Branca de Neve*, houve aprimoramento das técnicas de animação do corpo humano. Entretanto, os estúdios Disney fizeram investimentos expressivos para que o filme *Cinderela* fosse inteiramente captado em *live action*, com atores reais representando toda a história, e para que esta base fosse usada para a elaboração da história animada, como um guia de edição, arte, cenografia e design de movimentos da princesa e dos demais personagens⁶⁶. De tal modo, os animadores, ainda que cerceados pela rigidez dos movimentos já captados, procuravam produzir imagens permeadas pelo real e uma “ilusão à vida” nas histórias que Walt Disney insistia em criar. O desempenho de *Cinderela* é por muitos considerado a salvação da Disney da crise do pós-guerra. Segundo Breder (2016), o ideal de virtude relacionado à passividade e obediência da mulher ainda era valorizado quando o filme foi lançado e havia a necessidade de reafirmar a figura masculina como ponto de partida para uma vida plena. Assim, a passividade, a beleza, a graça e a subordinação feminina se constituíram como ingredientes da construção da personagem. A vida ideal da mulher no início dos anos 50 estava relacionada à conquista um marido que pudesse lhe dar tal conforto e que a livrasse dos afazeres domésticos, porém, segundo Breder (2016), tarefas domésticas como lavar, passar e cuidar da casa já não despertavam o orgulho feminino. Assim, *Cinderela* passou a representar os desejos de mulheres que “acreditam no homem como fonte de proteção, identidade e prova de amor” (SAHA; SAFRI, 2016, p.119).

Em 1959, foi lançada *A Bela Adormecida* e a princesa Aurora completou o trio de princesas clássicas dos estúdios Disney. O filme custou cerca de seis milhões de dólares, sendo a animação mais cara produzida até aquele momento (GABLER, 2013). As

⁶⁶O documentário produzido pela Disney em 2005, "From Rags to Riches: The making of Cinderella" narra os bastidores das cenas da animação. Reunindo antigos funcionários que estiveram presentes na confecção do filme. Eles contam as dificuldades de produção e as técnicas de animação utilizadas para aumentar o grau de realismo nos movimentos e design de personagens. Disponível em: <https://youtu.be/HMngvFH3q8M>. Acesso em: 05 mai. 2019.

inovações estéticas de *A Bela Adormecida* evidenciaram uma mudança em relação às outras histórias de princesa: a busca de um diferencial artístico. A construção visual do filme, os cenários, o design de personagens e os figurinos, foram inspirados na arte pré-renascentista, medieval e gótica, com suas linhas verticais que ecoavam na grandeza da narrativa que aquela história tinha para contar. Entretanto, diferente das películas anteriores, acompanhar a história da *Bela Adormecida* era ver Aurora apenas durante dezoito dos setenta e cinco minutos de filme. Esta princesa era uma protagonista ocultada pela maldade de outra mulher e a intensa luta de um príncipe para salvá-la.

Contudo, esse primeiro trio de princesas (Figura 1) se consagra até os anos 1960, reunindo uma confluência de fatores que constroem a ideia de uma feminilidade passiva e dependente em narrativas lúdicas. Porém, tais histórias principescas também refletem valores relacionados ao contexto sociocultural e histórico, no qual as referidas obras audiovisuais foram produzidas. Desta forma, estas narrativas não podem ser vistas, exclusivamente, como instrumentos midiáticos para aprisionar corpos e mentes femininas no território simbólico da passividade. Branca, Cinderela e Aurora precisam ser entendidas dentro de seu contexto de produção, distribuição e recepção, partindo do princípio de que o passado deve ser percebido a partir de suas próprias teias de significação. As princesas clássicas, assim, não simbolizam apenas uma feminilidade passiva. Suas histórias de sucesso carregam um protagonismo feminino, que fomentou a criação de outras histórias principescas e mudanças no comportamento dessas protagonistas. Neste sentido, é preciso ampliar a leitura dessas histórias sem desconsiderar a capacidade interpretativa do leitor de ressignificar os códigos audiovisuais e atribuir significações a essas personagens, ainda que as representações das figuras clássicas de princesa do ocidente também sejam traduções do que é ou não lugar do feminino.

Figura 1: Princesas Branca de Neve, Cinderela e Aurora.



Fonte: Compilação da autora.⁶⁷

4.1.2 Críticas e paródias

O despontar da década de 1960 e a concomitante emergência da segunda onda do feminismo conformaram um ambiente inóspito para as narrativas principescas clássicas, que deixaram de ter lugar em produções do cinema *blockbuster*⁶⁸. Como refletimos anteriormente, naquele momento, o movimento tinha novos debates em pauta. Na Europa e nos EUA os conflitos que giravam em torno das lutas por reconhecimento e os estudos feministas procuraram focar seu olhar para a representação (BELTRAN, 2018; LAURETIS, 2019). Neste contexto, ocorreu um grande hiato na produção de histórias de princesa da Disney e os grandes filmes de animação passaram a apresentar incontáveis narrativas com protagonistas masculinos. Porém, as histórias principescas foram conduzidas sob outras perspectivas na televisão.

Lançada pela emissora de TV americana ABC, a série animada *Fractured fairy tales*, cujo título no Brasil foi traduzido para *Contos de fadas furados*, foi exibida no país durante o desenho *As aventuras de Alceu e Dentinho*, veiculado na TV Globo no durante os anos 1990 e 2000, bem como nos canais fechados Cartoon Network e Boomerang. Este seriado subvertia as histórias dos contos de fadas clássicos, utilizava uma estética baseada nos cartuns e uma linguagem cômica e despojada. Os episódios costumavam ter em torno de cinco minutos e meio e eram conduzidos por um narrador que atuava como contador

⁶⁷ Imagens retiradas por meio de *print screen* dos filmes: “A Branca de Neve e os sete anões” (1937), disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Branca-de-Neve/0KRFVKD3Q5M8LH6N2GEA5S30K_T?_encoding=UTF8&language=pt_BR. “Cinderella” (1950), disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Cinderella-1950/0L8JAQH2HQ06NBP2AUJSQAIC1S>. “A Bela Adormecida” (1959), disponível em: <https://www.disneyplus.com/movies/sleeping-beauty/1rc2EavpNV7U>. Acessos em: 27 mai. 2020.

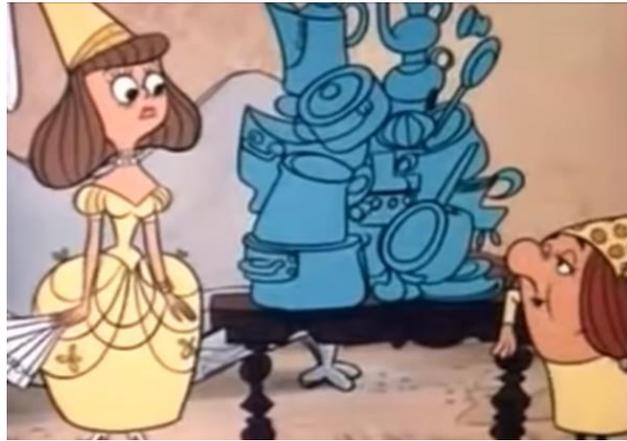
⁶⁸Filmes que atraem expressivas bilheterias tendo claro apelo comercial, grande orçamento e histórias populares.

das histórias e guiava o espectador na jornada de um conto de fadas bem diferente. Tais episódios apresentavam modificações em narrativas já conhecidas ou ainda inventavam contos novos. Os contos de fadas furados subvertiam em tela estereótipos de príncipes, princesas e a representação simbólica desses personagens. Alguns dos contos readaptados nestes desenhos animados foram: *Cinderela*, *Branca de Neve*, *A princesa e a ervilha*, *A Bela e a Fera*, *A Bela Adormecida* e *Rapunzel*. Essas histórias misturam características de outros contos, mas mantinham a maior parte do enredo original. Além do tom jocoso, o seriado apresentava estratégias narrativas ousadas, que se assemelham às paródias e promoviam críticas políticas de forma despreziosa.

O episódio *Cinderella* dos *Contos de fada furados*, por exemplo, exibiu um enredo curioso. A gata borralheira tinha um motivo inusitado para ir atrás do príncipe encantado. A menina, que diferente de suas irmãs não saía para trabalhar e passava o dia em casa, foi confrontada pela presença da fada madrinha e, após se surpreender com sua aparição, pediu para ser transformada em uma princesa e não permanecer mais com a sua aparência maltrapilha. A fada madrinha lhe entregou um contrato para poder realizar a mágica e, sem ler, Cinderella assinou o documento. Assim, ela foi transformada na tão sonhada princesa, com belas vestes e um lindo penteado. Entretanto, logo após sua transformação, a fada lhe entrega uma pilha de panelas que Cinderella havia se comprometido a vender até a meia noite daquele dia como dizia o contrato assinado, para manter a sua transformação. “Até fadas madrinhas precisam ganhar dinheiro, sabia?”⁶⁹, disse a fada. Nesta adaptação, a jornada de Cinderella se converteu em uma corrida para tentar convencer o príncipe a comprar suas panelas e pagar por sua transformação. Mas, diferente do que imaginamos, ele estava falido e procurava uma princesa rica para se casar. No final desta história, tanto Cinderella quanto o príncipe falharam em suas missões.

⁶⁹ Tradução nossa.

Figura 2: Cinderella e Fada Madrinha.



Fonte: ABC⁷⁰

Uma das readaptações de *A Bela Adormecida*⁷¹ dos “contos de fadas furados” foi ainda mais crítica. No episódio, a clássica história da princesa que, depois de amaldiçoada pela bruxa, fura o dedo na roca de fiar e é condenada a dormir até que o beijo de amor verdadeiro a acorde, foi desvirtuada. Após chegar ao castelo e encontrar a princesa neste episódio, o príncipe a transformou em atração turística para ganhar fama e fortuna e o castelo se transformou no parque de atrações “Sleeping Beautyland”. Ao representar o príncipe como um rapaz que lembra bastante o jovem Walt Disney, a animação criticou o oportunismo e a exploração do capital. O final do desenho ainda mostrou o príncipe lucrando com o sono da princesa durante 20 anos, até que o parque deixou de ser atrativo para os antigos fãs. Mas, a princesa acordou e declarou que durante todo esse tempo fingiu estar dormindo. O príncipe a questionou sobre essa atitude e ela respondeu: “Eu só queria ter certeza de que eu poderia ser um sucesso”⁷².

⁷⁰ Animação “Contos de Fadas Furados”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xnYcKHl8E4>. Acesso em: 15 de set. de 2019

⁷¹ A série animada lançou três estórias que se inspiraram, livremente, no conto da Bela Adormecida. São eles: *Slipping Beauty*, *Sleeping Beauty* e *Leaping Beauty*. Disponíveis em: https://youtu.be/kFfz-I_xPsA, <https://youtu.be/edS6i-2z4H0>; e <https://youtu.be/hAAkauRR-y4>. Acesso em: 03 mai. 2020.

⁷² Tradução nossa.

Figura 3: Príncipe e princesa em *A Bela Adormecida*.



Fonte: ABC⁷³

A abordagem das histórias principescas do seriado televisivo foi bem diferente do referencial idealizado de princesa dos contos de fadas de filmes consagrados pela indústria cinematográfica americana. Entretanto, esse novo olhar para histórias de príncipes e princesas não chegou a concorrer com o sucesso das princesas do cinema. O tom brincalhão das historietas era apenas um alívio cômico nas manhãs de sábado, enquanto o modelo de princesa estabelecido pela Disney viria a ser retomado em outras grandes produções da empresa vinte anos depois.

4.1.3 De guerreiras à rebeldes

O fim da década de setenta marcou o retorno da figura principesca, com outras roupagens e duas tranças futuristas na cabeça. De uma galáxia bem distante, surgiu uma das líderes femininas mais aclamadas da ficção, Princesa Leia. Nascida na franquia *Star Wars* (1977), concebida por George Lucas e lançada pela então produtora independente LucasFilm, a personagem trouxe um novo olhar sob a liderança feminina. Leia assumiu o papel de princesa general e rebelde na luta contra o Império no fronte de batalha e teceu uma ponte entre a realeza e a guerra.

Sarah Leblanc (2017) argumenta que a personagem Leia simboliza a vontade de se aventurar, bem como a busca pela igualdade de poder, direitos, independência e amor. Defendendo que esta princesa é a primeira figura feminista em *Star Wars*, Leblanc

⁷³Animação "Contos de Fadas Furados". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edS6i-2z4H0>. Acesso em: 15 set. 2019

acredita que estas características são parte de um novo tipo de feminismo: o “Feminismo Leia” (LEBLANC, 2017). Tal forma de feminismo corresponde a “ser capaz de falar o que pensa, ter controle da situação, dar ordens com autoridade, mas ao mesmo tempo, se apaixonar e demonstrar emoções⁷⁴.” (LEBLANC, 2017, p. 20).

Outra princesa fora dos moldes clássicos estreou na televisão estadunidense em 1985: *She-Ra, a princesa do poder*. Esta animação conta a história de uma líder guerreira que precisa defender seu planeta da exploração de outra raça. Naquele momento, quando o cinema hegemônico das grandes produções apostava em protagonistas mais passivas, novas formas de princesa começavam a atingir o grande público na televisão e no cinema independente de George Lucas. Estas perspectivas trazidas pelas figuras de Leia e She-Ra na construção da figura da princesa na passagem da década de 1970 para 1980, alinhadas à noção de guerreira e heroína, introduziram a ideia de uma performance mais ativa das princesas e do gênero feminino em suas histórias. A visão de princesa guerreira que se torna agente de mudança da própria narrativa constitui-se como um ponto de virada importante na reflexão que estamos propondo.

Esta nova forma de construção de personagem pode ser considerada parte do que Breder (2016) caracteriza como “rebeldia”, adjetivo que acompanhará as novas princesas da Disney lançadas no final dos anos 1980. O lançamento de narrativas com figuras principescas diferentes das que víamos até os anos 1960 foi retomado pela empresa estadunidense, no período que hoje chamamos de Renascimento Disney⁷⁵. Quando os estúdios passam a abandonar representações de uma feminilidade frágil, submissa e pacata até então atribuídas às princesas clássicas.

As novas princesas Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan já não esperam pela salvação do príncipe encantado e suas qualidades são pautadas pela rebeldia e não pela domesticidade. Elas têm autonomia para escolher seus destinos (HEATWOLE, 2016) e cuidam de si mesmas. Ariel, a princesa inaugural desta nova fase, é a protagonista de A

⁷⁴ Tradução nossa.

⁷⁵O “Renascimento da Disney” é período de dez anos que marcaria o retorno dos grandes sucessos dos filmes de animação dos estúdios, e começa em 1989. Os pontos em comum dos filmes lançados neste período reuniam: a retomada das narrativas musicais, o retorno às adaptações literárias para os moldes audiovisuais e a volta às histórias de princesas, tendo então, como títulos, *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998).

Pequena Sereia (1989). A animação, adaptada livremente do conto de Hans Christian Andersen, conta a história da sereia que não se encaixa em meio aos padrões de sua própria espécie e é apaixonada pela cultura humana, e, por isso, ela quer deixar o mar e ir para terra firme. Ao conhecer, salvar e se apaixonar por um humano, ela troca sua voz por pernas e parte para a conquista do seu grande amor e da busca da independência. Bela, a princesa inspirada no conto *A Bela e a Fera* de Jeanne-Marie LePrince Beuauumont, é reconhecida na vila onde nasceu como uma personagem esquisita. A moça apaixonada por livros e histórias de grandes aventuras, é filha de um cientista considerado maluco pelos moradores do vilarejo. Ao substituir seu pai no cárcere, trocando de lugar com ele, é presa pela Fera, um príncipe amaldiçoado que precisa de amor para que seja libertado da maldição. É Bela quem, no fim do filme, o salva da morte e o livra da maldição. Jasmine, por sua vez, mesmo não sendo a protagonista da história em *Aladdin* (1992), também tem características de “princesa rebelde” (BREder, 2016). No filme, ela não aceita o casamento imposto pelo pai e quer conhecer o mundo fora do castelo e a realidade do povo das ruas do reino. Além de ser uma princesa com personalidade forte e extremamente decidida, ela é agente importante na derrota de Jafar, o vilão do filme. Jasmine é primeira princesa não-ocidental lançada pelos estúdios, em um filme que conta com uma extensa lista de problemas de representação estereotipada do mundo árabe e do oriente⁷⁶.

Contudo, na década de 1980, também foram produzidas outras séries sobre princesas, inspiradas em autores como os Irmãos Grimm e Charles Perrault. Essas obras eram adaptações mais fiéis aos contos originais do que as adaptações da Disney, como “Cannon Movie Tales”. Esta série resultou de um investimento do grupo americano Cannon Films, produtora de filmes de baixo e médio orçamentos, em uma linha de adaptações audiovisuais de contos canônicos em *live action*. A produtora financiou nove filmes que hoje são considerados clássicos-cult. *The Frog Prince* (1986), *Sleeping Beauty* (1987), *Snow White* (1987) e *Beauty and the Beast* (1987) foram alguns dos filmes que trabalharam a temática da princesa. Os processos de globalização e o estreitamento das fronteiras entre culturas e territórios distintos também contribuíram para o surgimento de outros modelos de princesas.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20170714-the-aladdin-controversy-disney-cant-escape>. Acesso em: 13 jun. 2020.

O lançamento de *A Princesa Encantada* e a apresentação de Odette interrompem, momentaneamente, a sequência de sucesso das princesas na passagem da década de 1980 para os anos 1990. Impulsionada pela facilidade com que a Disney vinha fazendo dinheiro, a Sony se propôs a investir fortemente em sua sequência principesca em 1994, com um orçamento de mais de 21 milhões de dólares. O filme baseado no balé *O Lago dos Cisnes* é uma animação musical que conta a história da princesa Odette e do príncipe Derek. Os dois personagens são de reinos diferentes e cresceram para selar o acordo de seus pais, os quais desejavam que eles se casassem quando se tornassem adultos. Entretanto, a princesa é atingida pela maldição de um bruxo, que a transforma em um cisne, e Derek precisa reunir forças para salvá-la. O primeiro filme de “A princesa encantada” se torna um imenso fracasso de bilheteria e não chegou a arrecadar nem 10 milhões em sua exibição nos cinemas⁷⁷. Parte desse fracasso é atribuído ao lançamento estratégico de *O Rei Leão* (1994), um dos maiores sucessos de bilheteria de todos os tempos. Entretanto, nos perguntamos se, em uma época de princesas questionadoras das amarras sociais o papel de vítima de Odette não seria ofuscado pela rebeldia de Leia, She-Ra, Ariel, Bela e Jasmine. Mesmo assim, a série de *A Princesa Encantada* reuniu mais oito filmes⁷⁸, desta vez, lançados diretamente para vídeo, entre os anos de 1997 e 2018 e, este ano lançará o décimo conteúdo da série, *A Princesa Encantada: casamento real* (2020)⁷⁹.

Ainda assim, eram as princesas da Disney que continuavam a atrair grandes públicos. Breder (2016) lembra que as princesas da década de 1990 compartilhavam entre si fortes personalidades e uma necessidade de enfrentar as regras sociais e chacoalhar o status quo (Idem). Em 1995, Pocahontas assumiu o protagonismo de uma história principesca baseada em fatos reais, sendo retratada em um filme homônimo. Sob o pano de fundo do amor da filha do chefe ameríndio e o capitão da companhia de exploração inglesa, John Smith, a história da colonização dos Estados Unidos foi adaptada de maneira

⁷⁷ Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/release/r13228730881/rankings/?ref_=bo_rl_tab#tabs. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁷⁸ Ao longo do tempo, a sequência de filmes de A princesa encantada passou a contar com novos designs de personagens e estilos de animação diferentes, entretanto, Odette e Derek continuaram a ser o casal principal da franquia.

⁷⁹ Atualmente, a série possui um site exclusivo para divulgação e venda de seus produtos. Lá é possível encontrar todos os conteúdos para compra física e digital, bem como games e *trailers* de produções e lançamentos futuros relacionados ao universo da Princesa Encantada. É possível perceber que a proposta do site é trabalhar em torno do engajamento da comunidade de fãs da série. Exemplos são as chamadas de ativação produzidas para conseguir curtidas e comentários nas redes sociais oficiais. Esta estratégia busca incentivar fãs a se posicionarem pedindo a produção de um remake em versão *live action* do filme de 1994. Disponível em: <https://www.swanprincessseries.com>. Acesso em: 01 ago. 2020

idealizada e romântica. Considerada princesa da Disney não apenas pela função de poder que exerce na tribo, mas pelo grande sucesso de seu filme, a ameríndia manifestou uma altivez que a destacava das demais. Nesta aventura da Disney, ela ensina John a respeitar a natureza e a entender o “seu mundo”. Por fim, Pocahontas salva o capitão dos ataques de seu pai e se torna o elo de ligação entre os índios e os homens brancos forasteiros. Pocahontas foi uma das raras princesas da Disney a possuir mãe, avó e amiga, três, figuras femininas relevantes para o desdobramento da narrativa desta animação e pouco usais nas histórias de princesa (HAINS, 2014).

Um novo perfil da figura de princesa passou também a ser trabalhado em outras produções. Em 1997, a 21st Century Fox lançou a história de Anastasia, a princesa perdida dos Romanov. O filme, *Anastasia* foi livremente inspirado na história da princesa russa homônima que, na vida real, foi morta junto com a sua família na revolução comunista de 1917. Na ficção, a maldição do vilão Rasputin é o que leva a monarquia a ser atacada. No dia do ataque, a princesa, ainda menina, e sua avó conseguem fugir. Porém, ao se separarem durante a fuga, Anastasia sofre um acidente que a faz perder a memória e, sem saber quem é, ela cresce em um orfanato no interior da Rússia com o nome de Anya. Anos se passam e a recompensa oferecida pela antiga rainha para quem achasse a princesa perdida, atrai os dois trambiqueiros Dimitri e Vlad. Ambos, conhecem Anya e serão parte da sua jornada de volta para a avó. A princesa russa da Fox tem uma personalidade forte, é determinada e corajosa. É ela, quem no final da estória, vestida de princesa, luta contra Rasputin. Após a derrota do vilão, a mocinha que reencontrou sua avó, renuncia a coroa e a realeza para ficar ao lado de Dimitri, um plebeu. O filme da Fox foi um sucesso de bilheteria. Comparada às produções da Disney, *Anastasia* apresenta uma animação precária, mas as músicas cativantes e as personagens bem elaboradas enriqueceram a narrativa.

Figura 4: Anastácia luta contra Rasputin.



Fonte: 21st Century Fox⁸⁰

No mesmo ano, a emissora de TV americana, ABC, lançou uma releitura de *Cinderella* bem diferente do conhecido filme de animação da década de 1950. Dessa vez, a figura da gata borralheira correspondeu a uma jovem negra e bem menos inocente. Estreando ao lado de um elenco multirracial com nomes de peso como: Whitney Houston (fada-madrinha), Victor Garber (rei) e Whoopi Goldberg (rainha), a cantora Brandy Norwood, protagonizou a princesa e atuou ao lado do ator filipino, Paolo Montalbán.⁸¹

A adaptação da história se chamou *Rodgers & Hammerstein's Cinderella* (1997)⁸², baseada no livro de Oscar Hammerstein, Tal animação transporta a clássica história para a França e traz poucas alterações da narrativa da animação. Uma delas é a forma com que Cinderella e o príncipe se conhecem. Ambos trocam suas primeiras palavras antes do baile, renunciando um romance por vir. Disfarçado de plebeu, o príncipe diz à menina que toda mulher deve ser tratada como uma princesa. Entretanto, Cinderella o corrige e insiste que mulheres não precisam ser tratadas como princesas, mas sim como "qualquer pessoa, com gentileza e respeito". Esta simples fala de Cinderella ressignifica todo o ideal de princesa que vinha sendo construído até então. O que este filme para televisão comunicou ainda no século XX foi uma necessidade de releitura de um estereótipo de princesa que não mais se enquadrava no ideal das mulheres da época e, talvez, menos ainda, no ideal das mulheres negras.

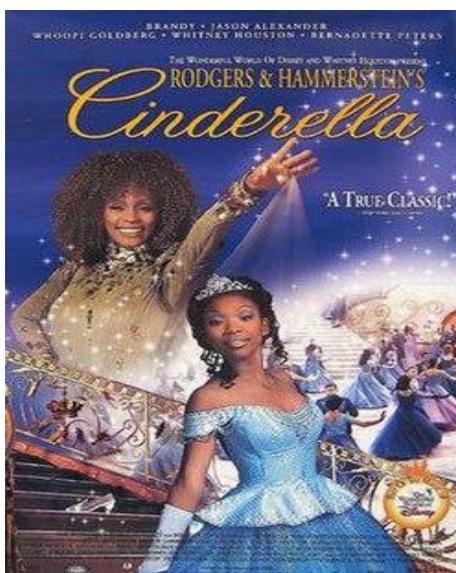
⁸⁰ Imagem retirada por meio de *print screen* da cena de batalha em "*Anastácia*" (1997). Disponível em: <https://youtu.be/MbadTqDbkgw>. Acesso em: 03 mar. 2020.

⁸¹ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0128996/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

⁸² A primeira versão fílmica desta obra foi lançada no ano de 1957, muito próxima do texto original e tendo como elenco nomes como: Julie Andrews, Edith Adams e Jon Cypher. A versão de 1977, escrita por Robert Freedman buscou introduzir um olhar atualizado sobre a temática e, especialmente, sobre a protagonista.

Essa versão do filme fez muito sucesso na década de 1990, e foi exportada para outros países, arrecadando um bom número de fãs ao redor do mundo. No Brasil, a animação integrou a grade do SBT em espaços de programação dedicados a filmes. Nesse período, em que as telas de cinema começavam a ser povoadas com princesas menos pacatas, a televisão exercia um papel vanguardista, trazendo para telinha uma narrativa contemporânea que refletia os valores de autonomia feminina, inclusão multiétnica e representatividade racial, todos eles inseridos nas qualidades e nos atos da protagonista. A popularidade desta versão de *Cinderella* disseminou no grande público uma nova perspectiva de princesa muito diferente das características daquela personagem até aquele momento. Porém, passaram-se dez anos para que uma princesa negra exercesse protagonismo em tela novamente em um filme hegemônico. Ainda que a adaptação *Rodgers & Hammerstein's Cinderella* tenha sido esquecida entre outros tantos filmes para TV, esta narrativa simbolizou uma importante iniciativa da televisão de construção de novos discursos sobre o papel do feminino e da representatividade racial atrelados à figura de princesa no final da década de 1990⁸³.

Figura 5: Cartaz do filme *Rodgers and Hammerstein's Cinderella*.



Fonte: ABC⁸⁴

⁸³Neste período, a televisão americana foi marcada por uma grande popularização de seriados direcionados à população negra. Sitcoms como "Um maluco no pedaço" (1990), *Kenan e Kel* (1996), *Martin* (1992) e *Irmã ao quadrado* (1994), se tornam um sucesso nos EUA e são exportados para o Brasil, integrando, normalmente, a grade do SBT e de canais de TV a cabo destinado ao público infanto-juvenil. Outras informações sobre sitcoms da década estão disponíveis: <https://www.imdb.com/list/ls068142382/>.

⁸⁴Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella_\(1997_film\)#Casting](https://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella_(1997_film)#Casting). Acesso em: 29 maio. 2020

Ainda na década de 1990, os estúdios Disney lançaram o filme da princesa Mulan, uma narrativa milenar inspirada em um poema chinês e adaptado, em 1998, pela indústria americana. A narrativa de Mulan, “a donzela-guerreira”, remete a um olhar sobre mitos que permanecem no tempo, como argumenta a pesquisadora brasileira Walnice Galvão. Passeando por saberes diversos, como a literatura, o cinema, a história e a religião, ela encontra nessas áreas de conhecimentos representações dessa mulher que simbolizam a negativa parcial ou completada da feminilidade para abraçar a luta e a guerra. A autora ainda ressalta que negar o feminino revela a fuga desta personagem das amarras da cultura patriarcal e a tentativa de um novo destino pessoal baseado, principalmente, em um senso de propósito missionário (GALVÃO, 1998). Fazendo referência a figuras reais (Maria Quitéria, Joana D’Arc, Chiquinha Gonzaga...) e fictícias (Pallas Atenas, Diadorim...), Galvão aponta exemplos, como a personagem Mulan, para explicar a sua argumentação. No filme da Disney, ela é a princesa⁸⁵ que não está interessada em casamento e não vê em seu rosto maquiado o reflexo de quem realmente é. Mulan assume o lugar do pai no fronte de guerra ao fantasiar-se de guerreiro termina salvando a China do ataque dos hunos.

Figura 6: Mulan vestida de soldado



Fonte: Disney⁸⁶

⁸⁵ Mulan é considerada princesa Disney mesmo não possuindo nenhum título real, seja por nascimento, seja por casamento. Entretanto, é possível entender sua classificação devido a menção honrosa que recebe do Imperador da China ao final de sua história. Da mesma forma, podemos inferir que o sucesso financeiro de sua narrativa cinematográfica levou a Disney a enquadrá-la no hall de princesas.

⁸⁶ Imagem retirada via *print screen* do filme *Mulan* (1998). Disponível em: <http://www.disneyplus.com/movies/85wmj4hahA0B>. Acesso em: 01 ago. 2020.

Como lembra Galvão, a donzela-guerreira, para assumir seu papel, precisa passar pela transformação física e, para isso, Mulan esconde seus seios e corta os cabelos renegando o feminino e assumindo seu lugar no campo de batalha. “Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela” (GALVÃO, 1998, p. 175). Mulan luta como homem, fala como homem, se veste como homem e é reconhecida como um grande guerreiro entre os homens. Ping, seu nome de soldado, se torna exemplo de poder físico e estratégico em contraponto com a frágil Mulan. A moça tem seu disfarce revelado quando se fere em uma batalha e é expulsa do exército. Ainda assim, ela consegue convencer alguns ex-companheiros de batalha e, juntos, eles salvam a China, sob seu comando. Após ser condecorada como grande heroína, a última cena do filme é dedicada para selar o romance – e indicar um possível casamento - entre ela e Shang, seu ex-comandante.

Para Walnice Galvão, o matrimônio é o fim da guerreira e o (re)começo da donzela, pois levaria a uma subjugação do feminino como “potência livre”. Segundo a pesquisadora, o final da mulher guerreira é sempre a morte, seja ela física ou simbólica, estando esta última associada às amarras da vida matrimonial. Por esse motivo, em “The Princess Problem” (2014), Rebecca Hains destaca o fato de que a cultura das princesas é também ancorada na valorização do mito do amor romântico heteronormativo. Pelo menos até o final dos anos noventa, estes foram os valores atribuídos às princesas e às mulheres “ideais”:

Stories about princesses have long underscored the presumed weakness of females and implied that helplessness is romantically desirable. These tales reflected the way our society encourages girls to learn dependency and helplessness, believing that a man will someday take care of them” (HAINS, 2014, p.161).⁸⁷

A união de princesas e príncipes não é apenas um desfecho, mas, muitas vezes, o fio condutor dessas narrativas. O príncipe (ou a vontade de conquistá-lo) carrega a princesa até o final da sua história, seja auxiliando a missão da protagonista, ou se convertendo em sinônimo de “felizes para sempre”. Ao mesmo tempo, nota-se no entorno

⁸⁷Tradução nossa: "Estórias de princesa vêm há muito tempo destacando uma presumida fraqueza feminina e sugerido que o desamparo é romanticamente desejado. Esses contos refletem o modo como nossa sociedade encoraja meninas a aprenderem a serem dependentes, desamparadas, acreditando que um homem algum dia vai cuidar delas."

dessas histórias a presença de outra figura que ensina e ajuda o herói a realizar a sua missão: o mentor. Este personagem tende a ser representado como um professor, um amigo, um conselheiro ou um sábio (VOGLER, 2006). A figura do mentor corresponde ao “dono da verdade” e, usualmente, filmes de princesa usam mentores do gênero masculino para auxiliar as protagonistas em suas jornadas, o que demonstra que suas rebeldias precisam ser instruídas por tais personagens para que elas possam concretizar suas missões⁸⁸. Assim, percebemos nas estruturas narrativas de grande parte dos filmes citados um mundo feminino com expressiva ausência de cumplicidade feminina e isolamento entre as mulheres. A vida dessas princesas é permeada pela solidão e a maioria não tem o suporte de alguma figura materna ou de amigas mulheres (HAINS, 2014).

4.1.4 Reviravolta nos estereótipos de princesa

Uma grande reviravolta nos estereótipos de princesa ocorre em 2001, quando um dos pontos chave para a coroação de uma princesa nas obras cinematográficas é colocado à prova pelos estúdios DreamWorks: a beleza. Esse é o principal argumento na construção da personagem Fiona, a princesa de *Shrek* (2001). As rivalidades femininas são construídas em torno do "mito da beleza". “Ser mais bela de todas” é o desejo que motiva a ira de uma rainha contra uma princesa. As princesas conformadas como personagens puras, pacatas e castas, eram belas, as que se tornaram rebeldes e desobedientes, também o deveriam ser. Até Mulan, que se travestiu de homem para ser forte, no fim se tornou “a mais bela flor que desabrocha na adversidade, [...] a mais bela de todas”⁸⁹.

A beleza quando associada à pureza era sinônimo de domesticidade e honradez, características que reduziam a personalidade das princesas à passividade. As princesas mais rebeldes não deixaram de emanar em seus vestidos e tiaras, nas peles claras⁹⁰ e corpos magros, um ideal feminino de beleza inalcançável. Contudo, segundo Wolf, este padrão não tem a ver com a aparência, e sim com uma definição comportamental (WOLF, 1992, p. 17). Bourdieu também lembra em “A dominação masculina”:

Essa espécie de confinamento simbólico é praticamente assegurado por suas roupas e tem por efeito não só dissimular o corpo, chamá-lo continuamente à

⁸⁸ Até este momento de nosso mapeamento, com exceção de Pocahontas, todas as princesas citadas anteriormente, quando contam com a ajuda de um mentor, este é personificado por um personagem de gênero masculino.

⁸⁹ Frase do pai de Mulan para descrevê-la no fim do filme. Disponível em: <http://www.disneyplus.com/movies/85wmj4hahA0B>. Acesso em: 01 ago. 2020.

⁹⁰ A única exceção já comentada é o filme Rodger's & Hammerstein Cinderella (1997)

ordem sem precisar de nada para prescrever ou coibir explicitamente: ora como algo que limita de certo modo os movimentos, como saltos altos ou a bolsa que ocupa permanentemente as mãos, e sobretudo a saia que impede ou desencoraja alguns tipos de atividades; [...] essas maneiras de usar o corpo, profundamente associadas à atitude moral e à contenção que convém às mulheres, continuam a lhes ser impostas, como que à sua revelia, mesmo quando deixaram de lhes ser impostas pelas roupas.” (BOURDIEU, 2002, p. 39-40)

Sob essa perspectiva, a princesa Fiona marca um divisor de águas nas narrativas principescas que abordam a beleza. Lançada no filme *Shrek* (2001), Fiona convive com uma dupla aparência de si mesma, à noite ela é de um jeito e durante o dia de outro. A forma noturna da princesa nada tem do “belo” que permeia a fisionomia das princesas anteriores. Quando o sol se põe a maldição que a personagem sofre a transforma em uma ogra, e, por essa razão, ela fica trancafiada numa torre. Fiona só teria a chance de ser libertada, quando recebesse o beijo de amor verdadeiro. Assim, ela poderia assumir a sua bela forma humana e se tornar uma princesa de verdade.

Figura 7: Duas faces da princesa Fiona.



Fonte: Compilação da autora.⁹¹

⁹¹ Imagens retiradas de *print screen* do filme “Shrek” (2001). Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Shrek/0LLAAZGFX5FFP6TRRBIS4VDF1X?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 01 ago. 2020

A aparição de Fiona e o seu sucesso trouxe novos atributos de princesa para a mídia. Não só por seu visual verde e corpulento, mas também por saber lutar, arrotar e não se sentir interessada, romanticamente, pelo clássico príncipe. Entretanto, por mais que a inserção de uma princesa fora dos padrões de beleza tenha sido inovadora para as narrativas principescas, Fiona não é a protagonista do filme. A história contada em *Shrek* é a do ogro Shrek. Fiona é coadjuvante, não é a protagonista. Talvez, por isso, essa caracterização do comportamento da figura da princesa em *Shrek* tenha menos relevância do que os atributos de outras princesas. Da mesma forma, no final do filme, Fiona não é coroada como uma princesa, ela vai morar com Shrek no pântano e abandona a realeza em nome do seu verdadeiro amor. É apenas na sequência da história que o casal assume o reino de Tão Tão Distante.

Ainda assim, a premissa de uma princesa fora dos padrões foi um dos fatores para o filme se tornar um sucesso financeiro, permitindo à franquia a produção de outros quatro filmes no decorrer da década, além dos especiais de Natal. Duas dessas sequências exploram outras nuances da figura da princesa. Em *Shrek Terceiro* (2007), Fiona é amiga das clássicas protagonistas dos contos de fadas: Rapunzel, Bela Adormecida, Branca de Neve e Cinderela⁹². As princesas clássicas são inicialmente apresentadas como fúteis e superficiais, mas no decorrer do filme, elas se juntam a Fiona para lutar e salvar o reino dos vilões. Nesta cena de luta, as imagens são acompanhadas pelo rock de Led Zeppelin que ecoa na voz de Branca de Neve⁹³. Já o quarto filme, *Shrek para sempre* (2010), traz uma visão diferente do papel de Fiona no desenrolar da narrativa. O roteiro desta animação conta a história de uma realidade paralela, na qual Shrek teria chegado tarde demais para resgatar a princesa da torre em decorrência da maldição do bruxo Rumpelstiltskin. Ao se ver sem o apoio do suposto príncipe, Fiona se torna uma grande guerreira e heroína ogra ao liderar um exército e conseguir salvar Shrek. Os novos enquadramentos da figura da princesa propostos pela DreamWorks no início do século XXI, refletiram demandas do feminismo na virada do milênio e impulsionaram novas lutas por espaços de atuações e representações mais proativas nas relações sociais e nas

⁹² No filme da DreamWorks as princesas clássicas dos contos de fadas vivem seus “felizes para sempre” em reinos vizinhos à Tão Tão Distante

⁹³ Esta sequência do filme busca subverter a delicadeza das princesas. Na cena, Branca de Neve começa a cantar com os passarinhos na tentativa de distrair alguns vilões. A moça chama outros animais para comporem o coro de sua canção e, ao reuni-los, a música começa a ser modulada para atingir as notas da canção “Immigrant Song” de Led Zepellin. Neste momento, o rock n’roll revela a expressão raivosa de Branca de Neve e seus bichos. Eles começam a atacar e as outras princesas se juntam à luta.

práticas culturais, desmistificando a noção de que princesas são apenas belas, frágeis, boazinhas e donzelas indefesas.

Os anos 2000 ganharam uma explosão de histórias de princesas. Com a criação da franquia *Disney Princess*⁹⁴, a televisão foi preenchida de animações curtas e *spin offs*⁹⁵ de personagens principescas já conhecidas, seja com continuações (*sequels*) ou prévias (*prequels*) de histórias. Ao mesmo tempo, os lançamentos direto para VHS difundiram para o grande público as sequências dos clássicos. Cinderela, por exemplo, ganhou mais dois filmes: *Cinderela 2: os sonhos se realizam* (2002), e *Cinderela 3: uma volta no tempo* (2007).

A sequência de *A Pequena Sereia* também foi lançada nesta década. *A Pequena Sereia 2: O retorno para o mar* (2000), conta a história de Melody, filha de Ariel com o príncipe Eric. Dotada de uma paixão descomunal pelo mar, a menina é impedida de frequentá-lo e sequer sabe que Ariel costumava ser uma sereia. Tudo isso porque a ira da bruxa Morgana é destinada à filha do casal. Melody, entretanto, contrariando as regras, foge para o mar e consegue um corpo de sereia ao fazer um acordo com a bruxa marinha. Ariel, então, precisa reassumir suas nadadeiras e se reconciliar com o mar para salvar a filha da feiticeira. Neste filme, o foco da história de princesa se interessa pela relação mãe e filha e deixa de lado a necessidade da existência de um príncipe para um “final feliz”.

Elogiando as sequências das histórias originais da Disney, a jornalista Kristi Harrison comenta que as criações dessas animações corresponderam às maneiras da Disney reescrever a ideia de final feliz de histórias das princesas clássicas, sempre concretizado na vida destas personagens pelo casamento⁹⁶. Nestas histórias, problemas

⁹⁴Criada pela divisão Produtos e Consumo, a franquia *Disney Princess* estabelece uma série de regras para a comercialização e marketing de todas as figuras de princesa do universo Disney. As regras que institucionalizam a inclusão ou não de personagens femininos nesta classificação não são oficialmente divulgadas, entretanto, como relata Priscila Vaz (2019), muitos fãs da marca elaboram suas próprias regras e teorias para inclusão de novas personagens na franquia *Disney Princess*. Essas teorias estão compiladas no site *Wikia Disney Princess* e estabelecem exigências como: ser protagonista de um filme estreante (o filme não pode ser uma sequência); ser da realeza, por nascimento ou casamento; ser humana (ou se tornar humana) e ter tido um filme de sucesso de bilheteria; por fim, a personagem precisa ser, massivamente, reconhecida pela audiência. A hipótese é que partir desses parâmetros a Disney estabelece que nem todas as suas personagens farão parte da realeza *Disney Princess*. Disponível em: https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Princess. Acesso em: 1 de set. 2019.

⁹⁵Histórias derivadas dos universos narrativos originais.

⁹⁶No artigo "4 Formas nas quais as princesas Disney criaram o feminismo moderno" (grifo nosso), a autora, disserta não só sobre os filmes que estendem o universo das histórias de princesa da Disney, mas trabalha a ideia de que estas personagens moldaram os olhares femininos a partir da importância de seus papéis como protagonistas. Disponível em: <https://www.cracked.com/blog/4-ways-disney-princesses-created-modern-feminism/>. Acesso em 07 jul. 2020

pregressos ou dificuldades da vida após o "felizes para sempre" começam a aparecer e, cabe às princesas lidarem com os novos desafios da vida. Estas reflexões são propícias em um momento em que as figuras de princesas já não se enquadravam mais no padrão clássico e também não romantizavam seus relacionamentos amorosos a ponto de perderem suas essências. Tais narrativas, portanto, adicionam novos traços de personalidades às princesas e mostram que estas protagonistas passam a lidar com problemas que vão além do amor e do casamento. Muitas dessas histórias, começam a trabalhar ideais de união e amizade feminina, temas raros em versões anteriores. A inclusão destas temáticas em filmes e desenhos que foram lançados em janelas diferentes e não no cinema, expressam o quanto a televisão e o vídeo permitiram a produção de diferentes narrativas que possibilitaram reconfigurações de um estereótipo de feminilidade idealizado e explorado nas grandes telas e a emancipação da figura da princesa.

Ainda durante os anos 2000, a Mattel também começou a investir em filmes da boneca Barbie como princesa: *Barbie - Rapunzel* (2002), *Barbie - A Princesa e a Plebeia* (2004), *Barbie as the Island Princess* (2007), *Barbie, a princesa e a Pop star* (2012) e *Barbie - Escola de Princesas* (2014). Outras readaptações⁹⁷ de grandes obras de sucessos do cinema animado em que as princesas eram protagonistas incrementaram o mercado de produções distribuídas e consumidas em diferentes formatos e plataformas⁹⁸. Além disso, novas histórias⁹⁹ em animação e *live action* foram realizadas e ampliaram este “catálogo” temático. A mídia nunca esteve tão repleta de narrativas de princesa, como na primeira década do século XXI, seja no cinema, no *home video* ou na programação televisiva¹⁰⁰.

⁹⁷Exemplos são: *Pocahontas 2* (1998), *“Mulan 2”* (2005), *“A pequena sereia 3 - a história de Ariel”* (2008).

⁹⁸Na primeira década do século XXI, sites próprios de grandes produtoras se tornam meios para se consumir histórias de princesas. Tais histórias se desdobram em novos desenhos, jogos virtuais, brinquedos e apetrechos físicos. Em maio de 2008, a Disney lançou seu canal no Youtube. Essa plataforma propiciou mais uma forma de acessar o universo *Disney Princess*, reunindo clipes para as músicas originais dos filmes ou, ainda, histórias curtas que passaram a intensificar a relação espectador e personagem a partir da construção de um universo transmidiático. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/disneybr/about>. Acesso em: 03 mar. 2020

⁹⁹Exemplos são: *Atlantis: Para sempre Cinderela* (1998), *O Reino Perdido* (2001), *O Diário da Princesa* (2001), *Uma Garota Encantada* (2004), *As Crônicas de Nárnia* (2005; 2008; 2011), *Princesas do Mar* (2008), entre outros.

¹⁰⁰A Disney, em particular, já investia em adaptações dos filmes para séries televisivas desde os anos 1990, com as versões seriadas de *A Pequena Sereia* (1992) e *Aladdin* (1996).

Nesse mar de conteúdos enfeitados com vestidos e tiaras, destaca-se o filme *Encantada*, lançado em 2007, um híbrido de animação e *live action*. O filme conta a história de Giselle. A moça pertencente a um mundo animado, onde há animais falantes e muita cantoria. Ela e príncipe Edward se apaixonam no primeiro olhar e resolvem se casar na mesma tarde em que se conhecem. Porém, antes de seu casamento, a bruxa da história faz com que Giselle seja transportada para o mundo real. A inocente e ingênua personagem é confrontada com uma realidade, na qual não existe “amor à primeira vista”, príncipes, princesas e magia. *Encantada* é uma narrativa tanto sobre os modos como os contos de fadas transformam os modos de ver o mundo, quanto sobre a influência da vida real nas narrativas principescas. O filme é uma espécie de releitura dos estereótipos dos filmes de princesa e nos faz pensar o quanto a ficção e a realidade são relevantes na constituição das percepções de quem somos.

Nenhum outro nome, entretanto, causou tanto burburinho na primeira década do novo milênio quanto a estreia da princesa Tiana. “Pela primeira vez na história da animação Disney, a mais bela de todas é negra”, escreveu Brooks Barnes para o New York Times¹⁰¹.

Figura 8: Tiana antes de se tornar princesa.



Fonte: Disney¹⁰²

A criação de Tiana não pode ser retirada de um contexto de luta popular em torno da representatividade racial. Entender a importância que a militância de minorias teve na

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html> Acesso em: 10 nov. 2019

¹⁰² Imagem retirada via *print screen* do filme *A Princesa e o Sapo*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/A-Princesa-e-o-Sapo/0FSFR9KDMSD3ODDX5RPFUCU9HRS?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 7 mai. 2020.

incorporação desta personagem é também reconhecer conquistas de movimentos sociais de resistências frente à mídia hegemônica. Entretanto, o resultado do processo de negociação entre essas aspirações da sociedade e determinadas instâncias de mercado gerou imensas críticas pela maneira como a representação da primeira princesa negra da animação da Disney foi elaborada. Neste filme, Tiana passa a maior parte da narrativa transfigurada como uma sapa. Além disso, a cor pele da protagonista e do príncipe Naveen é negra clara e ambos têm traços finos. Tais escolhas de design da personagem foram alvo de críticas de movimentos negros¹⁰³. Mesmo assim, Tiana trouxe um novo olhar sobre as personagens e as narrativas principescas em grandes produções. Em “A Princesa e o Sapo”, a princesa trabalha, como muitas mulheres, e o fio condutor da história é a vontade de empreender de Tiana, uma jovem cujo sonho é abrir o próprio restaurante e, para isso, ela abre mão de festas, amizades e diversão.

O neoliberalismo e a meritocracia marcam a narrativa de *A Princesa e o Sapo*. Em um contexto mundial globalizado, o *ethos* neoliberal serve de diretriz para a conformação da personagem Tiana. O filme sugere uma ideia de liberdade associada à necessidade de fazer escolhas e a crença de que a vida é resultado do esforço para concretizá-las. Desta forma, é preciso ser autônomo e não depender de ninguém. A gestão de si torna-se, portanto, parte da retórica da *self make woman*. Tiana é uma espécie de precursora de uma nova ideia de princesa com senso de autonomia, independência, esperteza, vontade de seguir seus sonhos e exercer o verdadeiro protagonismo de sua história. O perfil de Tiana irá reverberar nas demais princesas criadas na década seguinte pela franquia *Disney Princess*, as quais serão movidas pelos seus objetivos de autoconhecimento e não por seus romances.

Com *A Princesa e o Sapo*, a Disney tentou transformar o racismo imbricado em suas personagens principescas. Porém, outras inovações também surgiram nos modos de tratar a figura de princesa nas produções televisivas. Em 2009, o Cartoon Network abriu outra discussão pós-feminista importante na série animada *A Hora da Aventura* (2010). A desmistificação em torno de temas como corpo, gênero e sexualidade foi naturalizada, de forma lúdica e inteligente nas dez temporadas desta série, que apresentou ao público

¹⁰³Disponível em: <https://jezebel.com/5-possible-problems-with-the-princess-and-the-frog-5356476>. Acesso em: 05 mai. 2020.

novas personagens coroadas, como a Princesa Jujuba, a e Princesa Carogo¹⁰⁴. O arco narrativo principal desta animação não são as princesas, mas, ainda assim, as atitudes delas corroboram com uma nova abordagem do feminino na atualidade. “A hora da aventura” possui uma estética bem mais simples e não busca o realismo em sua animação, distanciando-se, assim, de obras e conteúdos aqui citados. A ideia do *non-sense* é marca tanto no roteiro quanto no visual. A animação ainda faz uso de estereótipos visuais bem consolidados para subvertê-los, ao longo da narrativa. Princesa Jujuba é o exemplo perfeito disso. De sorriso no rosto, vestido rosa, cabelos longos e coroa na cabeça, Jujuba preenche todos os requisitos visuais do estereótipo de feminilidade frágil. Entretanto, sua fragilidade cai por terra ao ser vista como governante forte e inteligente do Reino Doce.

Figura 9: Princesa Jujuba



Fonte: Cartoon Network¹⁰⁵

Além disso, vemos a heteronormatividade sendo deixada de lado em um desenho de massa. Princesa Jujuba e Marceline - uma menina vampira – passam por dez temporadas em um romance velado que é confirmado no episódio final, com uma cena de beijo.

¹⁰⁴ A animação ainda apresenta outras princesas ao longo de suas 10 temporadas, são elas: Princesa de Fogo, Princesa Anel de Casamento, Princesa Fantasma, Princesa Yogurt Frio, Princesa Oceano. Disponível em: <https://horadeaventura.fandom.com/pt-br/wiki/Categoria:Princesas>. Acesso em: 01 ago. 2020.

¹⁰⁵ Figura 9: Imagem retirada por meio de *print screen* da abertura de "A hora da Aventura". Disponível em: <https://youtu.be/FagXndjLay4>.

Figura 10: Princesa Jujuba e Marceline se beijando.



Fonte: Cartoon Network¹⁰⁶

Já Princesa Carçoço é um ser em formato de nuvem, com voz masculina e gênero indefinido, sua aparência fofa é o contraste perfeito para uma voz grave que emite palavras de baixo calão e expressões mal-educadas. “A hora da aventura” não levanta bandeiras ao expor personagens desviantes à norma hegemônica, ela os apresenta de forma natural e diegética dentro da narrativa futurista e, mesmo não sendo um desenho de classificação livre, se junta ao vasto catálogo de conteúdos audiovisuais que contam histórias de princesas. Essas, com diferenças radicais das que citamos até agora.

Também em 2010, a nova versão da história da Rapunzel é lançada pela Disney sob o título de *Enrolados*, desta vez, a princesa das tranças gigantes tem um cabelo mágico que a faz ser objeto da cobiça da vilã. Sob novas roupagens, a história de Rapunzel fez tanto sucesso que ganhou duas adaptações para a TV em forma de série alguns anos depois.

No ano seguinte, a ramificação de televisão aberta da Disney, a emissora americana ABC, lançou a série *Once upon a time* (*Era uma Vez*). O seriado apresentou novas histórias para as já desconstruídas adaptações da Disney no contexto feminista contemporâneo (HEATWOLE, 2016). A constituição não-maniqueísta dos personagens respondeu por parte expressiva do sucesso de *Once upon a time*. Diferente dos contos literários e filmes, os vilões desta série carregam passados que justificam suas maldades, são personagens complexos e capazes de se transformar. Além disso, o seriado destaca a importância dos relacionamentos entre mães e filhas, uma tendência das narrativas de princesas Disney da atualidade, que refletem um momento cultural em que “as relações

¹⁰⁶ Imagem retirada por meio de *print screen* do vídeo "Hora da Aventura Brasil - Venha comigo - Cartoon Network". Disponível em: <https://youtu.be/oYv13QFheO4>. Acessos em: 01 ago. 2020.

mãe e filha estão em destaque na importância da história de conquista da menina.” (HEATWOLE, 2016, p. 14). O apontamento de Alexandra Heatwole também pode ser identificado em *Valente*, filme da Pixar que estreou em 2012 e conta a história de Princesa Merida, uma menina que sonha em ser arqueira, luta contra o casamento, rejeita as amarras de um padrão estético e enfrenta dificuldades para se relacionar com a sua mãe.

O filme *Valente (2012)* também traz uma outra característica relevante de histórias de princesas mais recentes: a associação da princesa Merida à figura da heroína, estimulando uma nova abordagem das princesas pela franquia *Disney Princess*. Segundo Katherine Sarafian, produtora da obra, Merida é completamente diferente de outra princesa da Disney, “ela é uma heroína da Pixar”¹⁰⁷. Neste sentido, *Valente* traduz a quebra dos estereótipos do que seria ser uma princesa, das roupas e dos ornamentos que prendem o corpo do Merida em um vestido, às formas da personagem se portar e falar e à ausência da necessidade da personagem de formar um par romântico. Outras narrativas já haviam procurado desmistificar o frágil papel das princesas. Contudo, em *Valente* observamos que a construção da personagem Merida foi previamente planejada para se aproximar mais da figura de uma heroína do que do papel estereotipado de princesa, o que pode ser notado, cada vez mais, nas novas narrativas principescas do século XXI.

Ainda em 2012, o canal Disney Jr. lançou uma princesa produzida especificamente para a TV: *Princesinha Sofia (2012)*. No ano seguinte, o *live action* *Descendentes (2013)* apresentou ao público o cotidiano escolar dos filhos e filhas de príncipes, princesas e vilões da Disney.

Em 2013, *Frozen: Uma Aventura Congelante* se constitui em um fenômeno de bilheteria da franquia *Disney Princess* nas salas de cinema. O sucesso do filme resultou da criação de uma história de princesa moderna e também na repetição da fórmula dos musicais. O enredo de *Frozen* procura colocar em questão os próprios clichês dos contos de fadas, como o amor à primeira vista e a crença no príncipe encantado. A história das protagonistas Elsa e Anna é sobre família, e não sobre um romance entre uma princesa e um príncipe. Ao invés de procurar o herói encantado, elas precisam resgatar as suas conexões enquanto irmãs e provar seu amor uma pela outra. Enxergamos *Frozen* como um dos grandes marcos das histórias de princesa. O filme aborda um tema que, segundo

¹⁰⁷ Disponível em: Meriah Doty, “Brave ushers in a different kind of Disney princess: Merida the tomboy,” *Yahoo!Movies*, June 25, 2012. movies.yahoo.com. Acesso em: 01 fev. 2021.

Tatiana Leal, é considerado o “expoente da ética feminista contemporânea”: a sororidade. Tal sentimento de irmandade une um grupo de mulheres em torno de uma comunidade partilhada (LEAL, 2018).

O tema da sororidade tem sido cada vez mais valorizada nas grandes narrativas de princesa. A comunidade feminista, mesmo dividida em seus nichos de lutas específicas, busca cada vez mais uma troca comum a partir do entendimento e valorização da diferença. Sugerimos que *Frozen* foi apropriado por grupos de meninas que se sentiram parte da história de amizade e cumplicidade de duas personagens muito diferentes, Elsa e Anna. Até hoje nenhuma outra franquia de princesa chegou a concretizar um resultado comercial tão expressivo quanto *Frozen*, e garantiu à sequência - *Frozen II* (2019) - a maior bilheteria da história do cinema de animação¹⁰⁸.

Mesmo alcançando sucesso mundial com *Frozen*, a Disney não deixou de lado a possibilidade de atacar mais diretamente o gigantesco mercado global e brigar com Bollywood. Em 2014, este grupo empresarial lançou o filme indiano *Khoobsurat*, uma clássica história da princesa que conhece um sonhado príncipe e se casa com ele no final da história. A Disney conseguiu quase 20% das salas de multiplex pela Índia e o filme foi considerado um sucesso de público, após o primeiro final de semana de sua exibição¹⁰⁹. *Khoobsurat* também estreou em outros países da Ásia, como Paquistão, Emirados Árabes e Malásia.

Em 2016, quatro novos títulos sobre princesas foram lançados por diferentes produtoras. A co-produção Netflix e DreamWorks lançou o seriado animado *Voltron, legendary defender*, para compor o catálogo de *streaming* da plataforma. Nesta história, a Princesa Allura é personagem de uma história, na qual cinco heróis pilotando robôs se juntam para formar o Voltron e defender o universo. E *Elena de Avalor* entrou para a programação do Disney Channel em uma história estrelando a primeira princesa latina dos estúdios¹¹⁰. É também neste ano que o aclamado musical da Broadway *Caminhos da Floresta* entra para a lista de filmes de princesa. *Trolls*, da Dreamworks, apresenta Poppy,

¹⁰⁸ Disponível em: <https://spinoff.com.br/frozen-2-bate-recorde-e-se-torna-a-maior-bilheteria-de-animacao/>. Acesso em: 27 jan. 2020

¹⁰⁹ Disponível em: <https://tribune.com.pk/story/768452/khoobsurat-gets-happily-ever-after-at-the-box-office>. Acesso em: 28 jul. 2020.

¹¹⁰ A narrativa da princesa latina foi inicialmente lançada como série animada no Disney Channel, mas em 2017 a personagem estreou como filme para televisão na obra *Elena e o Segredo de Avalor*.

como uma princesa Troll. E, por fim, *Moana*, filme de princesa em animação da Disney, fecha a série de títulos de 2016.

Moana merece destaque porque reflete a nova personalidade das protagonistas principescas. A máxima do “saber quem sou” ancora a personalidade da menina. Ela tem necessidade de se descobrir indo atrás do próprio sonho, falhando, voltando atrás e começando de novo. Moana é a princesa que sai de casa e vai para o mar, não apenas para salvar sua ilha, mas para se descobrir. E diferentemente das “rebeldes” (BREDEK, 2016), que saem em busca de seus sonhos inicialmente motivadas por um homem, ela sai por si e pelo amor à comunidade. No fim de sua jornada, Moana não volta pelo romance ou pelo casamento, mas porque encontrou respostas para as suas indagações e, ao saber quem é, pode escolher ser parte do grupo.

Na segunda década do século XXI, o grupo, a família e as amigas são muito valorizadas nas histórias de princesa. Diante desta nova pauta, a Netflix apresenta o *remake* moderno da princesa She-ra: *She-ra e as princesas do poder*. Na versão de 2018, She-ra divide sua narrativa com outras princesas mágicas que se unem e fazem uma aliança para salvar o mundo. A série animada é produzida pela DreamWorks e foi escrita pela autora Noelle Stevenson. Além de dar destaque a união e a sororidade feminina, a nova versão da história de She-ra explorou a inclusão de personagens LGBTQI+ e terminou sua quinta temporada com uma cena de um beijo lésbico da protagonista. O *remake* foi bastante elogiado pela crítica pela forma inovadora de inserir personagens femininas fortes, cujas diferenças não são invisibilizadas e por repensar questões que atravessam as discussões de gênero, sexualidade e do universo *queer*¹¹¹.

Outro exemplo desta nova etapa das narrativas de princesa pode ser visto na produção da Disney *WiFi Ralph: Quebrando a internet* (2018). Nesta obra, todas as princesas da franquia *Disney Princess* são reunidas em uma só cena para parodiar suas narrativas e é neste encontro que podemos perceber outras nuances das já conhecidas princesas. A animação ainda nos introduz a novas facetas da princesa Vanellope von Schweetz¹¹², cuja história motiva a interação entre as meninas e mostra indícios da amizade entre elas. São, também, as princesas, que no final do filme, concretizam a

¹¹¹ Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/05/22/opinions/she-ra-and-the-princesses-of-power-mantoan/index.html>. Acesso em 01 fev. 2020

¹¹² Vanellope se torna princesa no final de *Detona Ralph* (2012), primeiro filme da sequência, entretanto, essa sua "coroação" não faz parte de uma narrativa de princesa ou influência de alguma forma no primeiro filme, desta forma, não adicionamos *Detona Ralph* à nossa lista.

salvação de Ralph, o protagonista, explorando cada uma de suas habilidades em conjunto para atingir esse feito. A nova forma com que vemos princesas amigas sendo retratadas nesta narrativa reflete movimentos, organizados por coletivos no Brasil e em diferentes países, constituídos por ações de empatia e cooperação entre as mulheres que resgatam o político do feminismo e tentam abafar o individualismo pregado pelo *ethos* neoliberal (LEAL, 2018).

Valente, o re-make de She-ra e *WiFi Ralph: Quebrando a internet* são exemplos de animações contrastam a figura de princesa solitária e sem amigas observada por Hains (2014). A empatia do público feminino com estes exemplos é permeada por aspirações de campanhas feministas como #MeToo, #MeuPrimeiroAssédio, #Chega de FiuFiu, e #VamosJuntas. Tais práticas ativam uma união consciente entre as mulheres que não se baseia no reconhecimento do lugar de vítima, mas que corroboram o que bell hooks chama de "solidariedade política" (Hooks,2019), uma união lúcida pelo reconhecimento de suas próprias diferenças, privilégios e opressões, transformada em luta política por igualdade de direitos.

É importante citar ainda os *remakes* em *live action* de histórias de princesa que vem sendo produzidos, especialmente, pela Disney. Em 2014, Angelina Jolie estrelou o *remake* às avessas de “A Bela Adormecida”, fazendo o papel da vilã Malévola em uma história que a transforma em mocinha. Em 2015, foi a vez de *Cinderella*, entretanto, este filme não sofreu muitas modificações em relação à obra animada lançada da década de 1950. *A Bela e a Fera*, de 2017, apresentou atualizações fazendo referências ao mundo contemporâneo e novas reivindicações sociais. Uma delas é a remodelação do personagem LeFou, o melhor amigo de Gaston. Na refilmagem, são apresentados indícios de que o personagem é gay e perdidamente apaixonado pelo vilão. O *remake* de *Aladdin* foi lançado, em 2019, com um cuidado especial com a sonorização. Jasmine ganhou a música solo “Speechless”, intitulada “Ninguém me cala” na versão em língua portuguesa. Nela, a princesa canta entoando a necessidade de ser ouvida e respeitada. Nesta versão repaginada da história, Jasmine se torna sultana da Arábia. *Mulan* (2020) é outro *remake* que compõe esta nova fase de princesas repaginadas. Aproximando a narrativa do conto chinês original, as imagens da nova versão apresentam uma estética de filme de guerra bem distante do que foi a obra animada de 1998¹¹³.

¹¹³ O longa em *live action* estava previsto para estrear nos cinemas em março de 2020. Entretanto, as mudanças causadas pela pandemia de Covid-19 não apenas adiaram seu lançamento, como forçaram uma

Por fim, em 2020 foi anunciada a produção de um novo filme de princesa da Disney: *Raya e o último dragão*¹¹⁴. Os trailers e teasers de Raya investem em cenas de luta corporal, ação e aventura e indicam que a nova princesa é uma guerreira muito bem treinada. Resgatamos abaixo um dos fotogramas do último trailer lançado para destacar a expressão de raiva no rosto de Raya. Tal sentimento sempre esteve presente nas narrativas principescas em audiovisual, entretanto, eram manifestados, comumente, em vilões e de forma bem mais atenuada ou cômica nas mocinhas. Esta expressão no rosto de Raya aparece no prenúncio de uma batalha. O desenho não tenta esconder a rigidez de seus lábios e olhos e, neste momento, a beleza fica em segundo plano.

Figura 11: Expressão de Raya



Fonte: Estúdios Disney¹¹⁵

inédita reconfiguração das estratégias de consumo da obra. A Disney anunciou que, pela primeira vez na história, iria lançar um filme pensado para estrear no cinema em sua plataforma de streaming, o Disney Plus. A estreia aconteceu no dia 04 de setembro de 2020 nos Estados Unidos, mas não fez parte do serviço de assinaturas básica. Para assistir ao filme, o usuário estadunidense precisou alugá-lo por um período determinado e pagar 30 dólares. No Brasil, o filme chegou no Disney Plus dia 4 de dezembro e, para assisti-lo não era necessário pagar nenhuma taxa extra. Esta prática evidencia o caráter fluido e amorfo dos produtos audiovisuais na atualidade. Obras originalmente pensadas para o cinema passam a integrar outros suportes não apenas pela cronologia de um ciclo de vida mercadológico útil, mas também porque as formas de narrar transbordam de uma janela nativa e assimilam todo o potencial de recepção disponível no ambiente convergente. Neste contexto, os processos de midiamorfoses (FIDLER, 1997) e o caráter não estático dos gêneros e formatos (LOBATO, 2017), tornam-se ainda mais presentes e potentes na mídia.

¹¹⁴ Disponível em: https://www.iowastatedaily.com/lighthouse/raya-and-the-last-dragon-may-reveal-the-next-disney-princess-animated-movies-iowa-state-university-future-disney-films-disney-princess-movie/article_b94e06f2-e34d-11ea-9a0f-d3a4c4ca096e.html. Acesso em 28 jan. 2021

¹¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/1VIZ89FEjYI>. Acesso em 02 jan 2021.

O filme será lançado no dia 5 de março nos cinemas e, em paralelo, na plataforma de streaming Disney Plus¹¹⁶, mas o que podemos inferir das imagens e notícias que anunciam seu lançamento, é que Raya se distancia da imagem clássica das princesas e se aproxima da noção de heroína.

4.2 Histórias de princesa no Brasil

O presente momento da história brasileira põe em contraponto tensões de um território dividido entre o conservadorismo político que se estende para a esfera social e as lutas dos movimentos sociais, inclusive, o feminismo interseccional com a força de suas vertentes identitárias. Nesta conjuntura, o estereótipo da figura de princesa clássica representa o conservadorismo, pois potencializa um sistema de diferenciação que dicotomiza os modos de ser de meninos e meninas. A maneira tradicional de enquadrar as princesas não colabora para a luta feminista por igualdade de direitos e coloca a mulher numa redoma social, refletindo uma imagem principesca retrógrada e castradora. Entretanto, também podemos notar possíveis rupturas discursivas nos modos de construção da figura de princesa nos filmes, animações e vídeos nacionais, observando se apontam abordagens mais progressistas desta protagonista. Assim, buscamos identificar nesta pesquisa se e como a produção audiovisual nacional, que toma como enredo histórias de princesa, tem representado o feminino em contos de fada revisitados ou em conteúdos e formatos audiovisuais originais produzidos no país sobre esta temática.

No Brasil, as histórias de princesa foram inicialmente veiculadas na televisão, veículo com forte apelo nacional. O imaginário principesco nos primeiros anos da televisão no país não foi conformado por narrativas originais produzidas para este meio, mas resultaram de adaptações de conhecidas obras literárias canônicas. Um exemplo da época em que a televisão ainda era feita apenas ao vivo é, o programa *Fábulas Animadas*, dirigido por Tatiana Belinsky¹¹⁷. Em 1952, este programa veiculado na TV Tupi era um

¹¹⁶ O lançamento nas salas de cinema dependerá dos protocolos de saúde cada país tendo em vista a pandemia de Covid-19. Entretanto, o lançamento na plataforma Disney Plus seguirá conforme previsto nos Estados Unidos. Nesta modalidade, o assinante da plataforma deverá pagar trinta dólares para alugar o filme por um prazo determinado. Ainda não há informações sobre como acontecerá o lançamento no Brasil. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/raya-e-o-ultimo-dragao-tera-lancamento-pago-no-disney-178055/>. Acesso em: 02 jan. 2021.

¹¹⁷Tatiana Belinsky é referência nas produções infantis na primeira década de televisão no Brasil. (FIEL, 2019).

teleteatro que encenava fábulas e narrativas do folclore nacional e contos clássicos em curtos episódios (FIEL, 2019, p. 43).

Ainda em 1952, a união de Belinsky com a TV Tupi gerou a primeira adaptação de um clássico nacional, o *Sítio do Picapau Amarelo*. A história adaptada dos livros de Monteiro Lobato, trouxe para as telas brasileiras a primeira versão deste seriado infantil veiculada na tevê, com episódios encenados ao vivo¹¹⁸.

Mais de vinte anos depois, em 1977, a quarta versão do *Sítio do Picapau Amarelo* consolidou os já conhecidos contos de princesa no imaginário popular. Recontando histórias como *A Bela e a Fera*, *A Bela Adormecida*, *Rapunzel* e *Cinderela*, o seriado integrou aventuras de conhecidos protagonistas nacionais aos de contos clássicos da literatura mundial. Segundo Arthur Fiel, a adaptação das histórias de Monteiro Lobato da década de 1970 foi um dos marcos da programação infantil brasileira e foi mais vista que as versões anteriores devido à facilitação de acesso ao aparelho de TV naquela época (FIEL, 2019, p. 58). O *Sítio* de 1977, foi um programa da TV Globo produzido em parceria com o Ministério da Educação e Cultura e a TV Educativa. Desde os anos 1970, as adaptações televisivas do *Sítio do Picapau Amarelo* têm popularizado as narrativas de princesas com grande sucesso de audiência no país¹¹⁹.

Em 1983, o segundo filme do cartunista Maurício de Souza invadiu as salas de cinema com *A Princesa e o Robô*. Esta aventura da Turma da Mônica, livremente inspirada em Star Wars, conta os desafios da protagonista e de seus amigos para derrotar o vilão, Lorde Coelho, e ajudar a princesa Mimi e o Robôzinho a se casarem. Maurício de Souza é um grande nome da literatura infanto-juvenil e muitas de suas obras foram adaptadas às narrativas audiovisuais. Dos quadrinhos mundialmente reconhecidos aos desenhos animados, ele transformou a Turma da Mônica em um sucesso global e criou a história de uma protagonista menina forte. Porém, Mônica só passou a existir porque Maurício sofreu críticas em relação às suas histórias que tinham apenas personagens

¹¹⁸ Belinsky ainda comandaria outra versão do *Sítio* em 1967, na TV Bandeirantes. Porém, três anos antes, em 1964, a TV Cultura também lançou sua própria versão deste seriado.

¹¹⁹ A versão mais recente da estória estreou em 2012, na TV Globo, desta vez no formato de animação. A narrativa ainda podia ser acessada através da comunidade virtual Mundo *Sítio*, no Globo.com. Mais tarde, comporia também a grade dos canais de TV por assinatura Cartoon Network e Boomerang. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%3%ADtio_do_Picapau_Amarelo_\(s%3%A9rie_animada\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%3%ADtio_do_Picapau_Amarelo_(s%3%A9rie_animada)) Acesso em: 25 jul. 2020.

masculinos¹²⁰. Em 1963, inspirado em sua filha, o autor inventou a baixinha e dentuça, que nasceu em uma tirinha do Cebolinha e conquistou grande empatia no Brasil e em outros países.

A produção audiovisual nacional sobre princesas na década de 1980, ainda é marcada pelo o “maior símbolo midiático infantil produzido no Brasil” (FIEL, 2019): Xuxa Meneghel. A ficção *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (1989), financiada por Xuxa e Renato Aragão, conta a história da princesa Xaron. A protagonista foi raptada na infância e não sabia que cresceu no reino do homem que havia assassinado seu pai. Muitos anos depois, seus irmãos mais velhos (Mussum, Zacarias e Dedé) reúnem-se ao Cavaleiro sem Nome (Didi) para salvar o reino e a princesa. A representação da princesa Xaron não corresponde aos moldes clássicos da princesa frágil, pelo contrário, sua história se parece muito com a da princesa guerreira, She-Ra (1985). Orçado em torno de 600 mil dólares, o filme foi um sucesso estrondoso de bilheteria, tendo arrecadado mais de sete vezes o seu valor investido. Interpretando Kira, Xuxa ainda atuou como princesa em *Xuxa e os Duendes* (2001) e em *Xuxa e os Duendes 2: No Caminho das Fadas* (2002). Em ambas as histórias, Kira é criada entre os humanos para completar a missão de salvar o reino mágico das maldades do vilão Gorgon e não sabe que é filha do rei e da rainha dos duendes. Esses filmes alcançaram expressivo sucesso de bilheteria nos cinemas e atribuíram à atriz um referencial feminino de bondade e perseverança.

Paola Barreto aciona Roland Barthes e a concepção de mito para exemplificar o quanto representações de figuras famosas do feminino, como as de Xuxa, transformam-se em ideais de feminilidade. Essas mulheres são coroadas no imaginário popular, mesmo que não atuam como princesas em narrativas ficcionais:

As incidências deste mito na mídia e no imaginário social são muitas: as memoráveis Grace Kelly e Lady Di, e os exemplos populares como Xuxa, Angélica e Shirley Mallman, a operária que virou modelo internacional. Os modos glamourizados que a mídia utiliza para apresentar a vida pessoal de mulheres famosas descrevem um estilo específico do que seja o lugar ideal da feminilidade (BARRETO, 2000, p.15).

¹²⁰ Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/05/mauricio-de-sousa-conheca-trajetoria-do-criador-da-turma-da-monica.html>. Acesso em: 03 jan. 2020.

Em 2008, Xuxa retornou ao cinema acompanhada de um grupo de princesas no filme *Xuxa em o Mistério de Feiurinha*, a mais recente produção cinematográfica sobre história de princesa no Brasil. A narrativa, adaptada do livro homônimo de Pedro Bandeira, conta uma história que se passa anos depois dos casamentos de Cinderela (Xuxa), Rapunzel (Angélica), Bela Adormecida (Simone Soares), Branca de Neve (Daniele Valente) e Chapeuzinho Vermelho (Samantha Schmutz). Todas elas estão grávidas e precisam se reunir para procurar Feiurinha (Sasha Menhegel), a princesa desaparecida. A obra adaptada pasteuriza o texto de Bandeira, mas ainda assim, é um expoente das histórias de princesa nacionais. No entanto, como mencionamos anteriormente, a produção audiovisual nacional sobre histórias de princesas não se concentra apenas no cinema.

Em 2007, a Vídeo Brinquedo lança a série *Escola de princesinhas*. Esta animação nacional foi distribuída, primeiramente, em DVD, e, em seguida, na TV Rá-Tim-Bum (2009) e no programa TV Kids da RedeTV (2014). Atualmente, todos os episódios encontram-se disponíveis no Youtube. Na história, as personagens Bianca, Cindy, Hime, Zade e Iriá são quatro princesas amigas com personalidades bastante diferentes que estudam juntas na Escola de Princesinhas. Durante os episódios, as princesas aprendem lições de cidadania, amizade e amadurecimento e é a partir da união de suas capacidades e diferenças que elas conseguem crescer e superar os desafios de suas aventuras. Em 2009, a Vídeo Brinquedo produziu uma versão brasileira de *A Princesa e o Sapo*, uma animação que se passa em um reino africano e possui apenas personagens negros. Hoje, este filme pode ser encontrado no Youtube dublado em russo¹²¹.

A programação televisiva infanto-juvenil sofreu inúmeras reconfigurações na segunda década do século XXI no Brasil. As implicações e mudanças causadas, primeiro pela Lei do Cabo (2011) e, mais a frente com a Resolução 163 do Conanda (2014) alteraram os *players* de mercado que dominavam este segmento da programação televisiva. Uma vez que grande parte da TV aberta abriu mão do conteúdo destinado a esse público, a televisão por assinatura e a internet se estabeleceram como novos ambientes para consumo das crianças (HOLZBACH, 2018).

Neste contexto, foi criada a animação *SOS - Fada Manu*, uma produção da Boutique Filmes e Lightstar Studios que estreou no canal Gloob, em 2015. O seriado

¹²¹ Disponível em: <https://youtu.be/m-tTrBhVx4I>. Acesso em 05 jul. 2020.

conta a história de Manu, uma menina negra que se torna aprendiz de fada madrinha. No reino mágico em que vive, a pequena menina aprende a desenvolver seus poderes e a ajudar personagens dos contos de fadas em novas aventuras. Nesse universo, princesas como Cinderela e Branca de Neve contribuem para o crescimento de Manu como fada madrinha e se tornam amigas da menina.

Figura 12: Fada Manu e Cinderela.



Fonte: TV Brasil¹²²

Escola de Princesinhas e *SOS Fada Manu* foram produções singulares entre as narrativas de princesa nacionais irreverentes. Atualmente, a produção audiovisual nacional tem deixado de lado essa expressiva figura, porém, a literatura brasileira tem tentado atribuir um novo perfil de princesa. Como parte de uma investida da Plan Brasil¹²³, o lançamento da série de livros infantis *A Revolução das Princesas*, em 2018, foi um marco nas narrativas nacionais sobre princesas. Foram lançados 4 livros que reescreviam as histórias clássicas de Rapunzel, Cinderela, Aurora e Ariel, as retratando de maneira menos frágil ou indefesa e buscando uma representação mais fortalecida e diversa dessas jovens mulheres.

¹²² Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/sos-fada-manu/episodio/quem-ve-cara-nao-ve-pecao>. Acesso em: 05 jun. 2020.

¹²³ A Plan Brasil é uma ONG que chegou ao Brasil em 1997 e atua na promoção dos direitos das crianças e da igualdade para meninas. Através de projetos, programas e mobilização social, a Plan Brasil busca promover o protagonismo das crianças e, especialmente, das meninas. Disponível em: <https://plan.org.br/nossa-historia/>. Acesso em: 15 jan. 2020

Figura 13: Livros da série *A Revolução das Princesas*



Fonte: Plan Brasil¹²⁴

Na história de Cinderela não é ela quem perde o sapatinho, é o príncipe quem tem sua coroa achada pela menina em uma floresta. O final da história não termina em casamento, mas em “milhares de aventuras pela floresta”. Aurora, por sua vez, é quem salva o príncipe e seu melhor amigo da maldição da bruxa e é o menino que acorda de um sono profundo, com as lágrimas de um “amor fraternal”. Já Rapunzel, tira o príncipe da torre e o leva à sua noiva, para seguir em busca de aventuras. Por fim, a sereia Ariel cresce e assume o trono dos mares, após salvar o príncipe de sua história, “sem precisar se casar com ninguém” e ainda reina “feliz e plena com um conselho só de sereias”.

Contando com um time de autoras e ilustradoras mulheres, as histórias revelam olhares cuidadosos ao retratarem corpos diferentes e posicionar as protagonistas como verdadeiras agentes condutoras de suas próprias vidas. “Princesas são fortes, corajosas e salvam príncipes”, é assim que a série de livros *A Revolução das Princesas* as define. A investida da Plan Brasil deu frutos de visibilidade e, certamente, inspirou a criação de outras releituras das vidas das princesas, resultando, em 2019, no lançamento do livro *Lute como uma garota: contos de fadas para crianças feministas*¹²⁵, da autora Vita Murrow. Seguindo a mesma estratégia de atualizar os clássicos para dar mais autonomia às protagonistas, Vita, dá a cada uma das 15 princesas citadas em seu livro, uma profissão

¹²⁴ Disponível em: <https://plan.org.br/a-revolucao-das-princesas/>. Acesso em: 18 jan. 2020.

¹²⁵ Disponível em: <https://lunetas.com.br/livro-lute-como-uma-princesa/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

e um propósito, mostrando que mais que serem protagonistas das histórias dos contos de fadas, elas agem como protagonistas de suas próprias vidas.

Em contraponto com a produção *mainstream*, o cenário nacional audiovisual é bem mais escasso. Entretanto, alguns aspectos chamaram a atenção neste mapeamento de histórias de princesas. Primeiramente, observa-se uma expressiva diferença do número de personagens femininas amigas nas histórias nacionais e nas produções internacionais da mídia hegemônica. A maioria dos produtos nacionais estudados trazem a parceria feminina como característica fundamental dos enredos principescos. Além disso, a ideia do “trabalho em grupo” como parte das soluções para os problemas é muito mais presente nas histórias de princesas no Brasil do que nas produções estrangeiras. Ainda assim, é possível notar que a literatura retrata as novas formas de “ser princesa” com mais vigor. É provável que a maioria das histórias de princesa ainda estejam reservadas aos livros no país, devido às dificuldades e aos custos da produção audiovisual. Porém, como o hábito de leitura de grande parte da população brasileira é pouco expressivo, resultante de condições socioeconômicas que não permitem o acesso aos livros¹²⁶, essas narrativas literárias sobre princesas que incorporam novos enquadramentos da figura feminina tendem a ser conhecidas apenas por crianças e jovens de grupos mais favorecidos. Contudo, *SOS Fada Manu* e *Escola de Princesinhas* são produtos mais acessíveis e revelam inovações e criatividade na produção audiovisual brasileira direcionada ao público infanto-juvenil.

Como argumentamos anteriormente, pensar em histórias de princesa significa mais do que lançar um olhar para formas de narrativa que recebem investimentos milionários, mas identificar de que formas os regimes de representação estão imbricados na construção do feminino na infância. Afinal, a representação é uma parte essencial do processo de produção de significado e de trocas simbólicas nas práticas culturais (HALL, 2006). Os discursos que permeiam as representações são formas de conhecimento e, ao mesmo tempo, estabelecem relações de poder. As imagens atreladas a determinados grupos pertencentes à diferença¹²⁷ potencializam uma batalha discursiva ligada ao regime

¹²⁶ Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2007-06-24/consumo-de-livros-maioras-classes-e-b-revela-desigualdade-social-aponta-pesquisa>. Acesso em 01 ago. 2020.

¹²⁷ Um dos mais comuns usos de representação midiática da diferença acontece a partir de um conjunto de práticas de estereotipagem. Os estereótipos são compostos a partir dos processos de tipificação, hábito essencial para a produção de sentido, no qual atribuímos características a determinado sujeito ou objeto. Entretanto, diferente da tipificação, a estereotipagem se atém a características-chave que suprimem o significado e reduzem as complexidades, para então, extrapolar e exagerar, resultando num significado que “reduz, essencializa, naturaliza e fixa na diferença” (HALL, 2016, p.191). É também o estereótipo que

de visibilidade das representações, são dispositivos de poder que atuam instaurando verdades, mas também evidenciam transformações de modos de ver, ser e sentir, como os modos de ser menina tecidos nas histórias de princesas.

Identificamos neste capítulo que a imagem hegemônica de princesa frágil, submissa e passiva, associada às noções de feminilidade e recato é constituída por estereótipos. Os corpos magros, eugênicos e idealizados das princesas que se perpetuam nas animações e no imaginário do mito da beleza servem de modelo para meninas que crescem sonhando com o príncipe, a coroa e o castelo. Assim, a maneira com que as representações das princesas clássicas foram elaboradas pode ser considerada uma espécie de construção patriarcal da representação gênero. Porém, tais representações também deflagram jogos de verdade e disputas de poder inscritos nas relações sociais vigentes (FOUCAULT, 1999). Em conformidade à isto, Leal (2019) identifica, por exemplo, que ainda que o fenômeno da sororidade manifeste na contemporaneidade uma ética para produção de relações mais justas entre mulheres, ele também potencializa libertações que nunca serão totais e completas, pois “acompanharão novas sujeições” (Idem, p.222) sujeitas a este novo regime de verdades.

Já Giroux (1995), ao se referir à Disney, destaca que o poder cultural agencia interpretações interferindo na compreensão do público acerca do passado e da memória popular (Idem). No entanto, observamos que esta abordagem não considera as transformações das práticas socioculturais e os agenciamentos da própria sociedade e do público infanto-juvenil. Identificamos que há mudanças de enunciações sobre o feminino em narrativas de princesas de grandes estúdios na atualidade que respondem a demandas sociais e a busca de vínculos com aspirações das audiências. Assim, em alguns momentos, a produção hegemônica produz discursos mais progressistas e potencializa a aceitação da diferença. Estas dinâmicas contribuem para transformar o campo da representação em uma intensa batalha de regimes de visualidades, reconhecimento e poder (FOUCAULT, 1984).

Neste sentido, há uma pluralidade de leituras possíveis de histórias principescas. Os significados não são estáticos e se constroem a partir de um circuito cultural (BUCKIGHAM, 2012; HALL, 2016), no qual a relação entre produção, texto e público

define o que é normalizado e exclui o que difere (Idem). A teórica feminista Audre Lorde ainda argumenta que todos nós aprendemos a lidar com medo e ódio ao outro que não reconhecemos e que existem três maneiras com as quais somos ensinados a lidar com a diferença: "ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se achamos que são dominantes, ou destruí-las, se achamos que são subordinadas" (LORDE, 2019, p. 240).

dá luz a dinâmicas diferenciadas de produções de sentido. “O significado não flui em uma única direção, do emissor ao receptor, e o poder de determinar o significado não se encontra em nenhum destes pontos, mas na relação entre eles” (BUCKINGHAM, 2012, p.99).

Interessados em desvendar as estratégias sensíveis que reforçam a conformação de uma sociedade desigual baseada nos papéis de gênero, tomando como objeto de estudo as histórias audiovisuais de princesas, e, ao mesmo tempo, reconhecendo a multiplicidade de leituras e dos possíveis usos das imagens pelo espectador, sugerimos que os filmes, animações e vídeos direcionados ao público infanto-juvenil são representações didáticas de estereótipos do feminino que se transformam ao longo do tempo.

Nesse sentido, notamos que cada vez mais a figura da donzela indefesa passa a dar espaço para uma princesa heroína. As princesas agora usam armas, lutam, falham e se recompõe em busca de seus objetivos. Novos sentimentos também habitam as narrativas das princesas contemporâneas. As personagens podem sentir raiva ou indignação, fazer julgamentos errados e se arrependerem. Além disso, o mundo diegético destas narrativas complexifica as noções de “felizes para sempre” que foram expostas nas histórias anteriores.

No próximo capítulo, procuramos desvendar esses novos modos de representação das princesas na atualidade, a partir da investigação pontual de duas obras. Nesta empreitada, a metodologia da Análise Televisual (BECKER, 2012) desenvolvida pela pesquisadora Beatriz Becker, nos ajuda a destrinchar os modos como os códigos audiovisuais são combinados e articulados na construção de sentidos e permite realizar uma leitura crítica dos universos e das características de ambas as obras, desvelando seus modos de significar o feminino.

5. WIFI RALPH E ESCOLA DE PRINCESINHAS: uma análise televisual comparativa

O mapeamento sistematizado no capítulo 4 acerca dos modos como a figura de princesas foi representada em narrativas audiovisuais direcionadas ao público infanto-juvenil, nos permitiu identificar transformações na construção do feminino, por meio da observação dos atributos conferidos a esta personagem ao longo do tempo. Compreendemos que essa transformação decorreu tanto dos interesses dos grandes grupos de mídia quanto das audiências e em sintonia com aspirações do movimento feminista.

Para aprofundar o entendimento das maneiras como as narrativas audiovisuais elaboram a figura de princesa na contemporaneidade, realizamos um estudo comparativo das obras *WiFi Ralph: Quebrando a internet* (2018) e *Escola de Princesinhas* (2007). A escolha destas obras não foi gratuita. O filme estadunidense foi escolhido, porque diante das produções hegemônicas a Disney aparece como grande expoente de um universo das princesas (MARIZ, 2018; VAZ, 2018) e, por isso, seria necessário trazer neste olhar mais pontual a análise de uma obra desse estúdio. Entretanto, dentre os inúmeros filmes com princesas, *WiFi Ralph* foi a animação eleita por apresentar um entrelaçamento das narrativas das personagens da franquia *Disney Princess*. Em sua Dissertação, Priscila Vaz (2018) argumenta que a Disney passa por um processo de criação de um universo compartilhado das narrativas de princesa¹²⁸ e, neste sentido *WiFi Ralph* se torna um cânone, pois o filme conta com “a presença de todas as princesas da Disney e uma das personagens do filme [será] foi promovida a princesa” (Idem, p.17-18). Neste sentido, nossa investigação identifica o filme como um importante objeto de análise para as narrativas principescas. *WiFi Ralph* apresenta a interação entre as meninas e indícios de da amizade entre as princesas. Elas partilham uma cena com Vanellope, na qual a cumplicidade feminina é posta à tona. No final do filme, as princesas e Vanellope planejam e concretizam juntas a salvação de Ralph, o protagonista da história, explorando cada uma de suas habilidades. Além disso, Vanellope é uma figura de princesa subversiva e fora dos padrões, uma menina de modos grosseiros e voz estridente, o que reflete um novo momento dos modos de construção da personagem principesca. Tanto o fato de

¹²⁸ Esta tendência, segundo a autora, começou a partir dos anos 2000, quando a franquia foi criada. Seu início se deu nos paratextos para depois começar a ser inserida nas produções dos estúdios (VAZ, 2018).

WiFi Ralph reunir todas as princesas em uma mesma história e o perfil de Vanellope justificam a escolha desta obra para compor a nossa análise comparativa.

O segundo produto selecionado nesta investigação é a série animada brasileira *Escola de Princesinhas* (2007), ressaltando a importância de focalizar narrativas nacionais como objeto de estudo. Além disso, os modos com que o seriado aborda as princesas clássicas evidenciam inovações diante de outras obras audiovisuais de princesas, sobretudo, em decorrência da amizade e do companheirismo entre as personagens que contribuem muito para o crescimento de cada uma delas. Este expressivo diferencial em relação às maneiras como as protagonistas principescas são abordadas em outras histórias nos motivou a escolher esta animação seriada para a nossa análise comparativa.

Para alcançar nosso objetivo, utilizamos como metodologia a análise televisual (AT) desenvolvida pela professora Beatriz Becker (2012), que nos permite elucidar as condições de produção, os aspectos estéticos, as estratégias enunciativas, as tecnologias empregadas e as maneiras com que “WiFi Ralph” e “Escola de Princesinhas” se inserem no mercado audiovisual. Assim, buscamos esmiuçar os modos como cada uma das obras constrói a figura de princesa e significa o feminino, por meio do uso da linguagem e dos códigos audiovisuais que compõe a narrativa, e, em seguida, comparamos os resultados alcançados. Nesse percurso, consideramos, como propõe Becker (2012), que:

Ganhar alguma intimidade com o discurso audiovisual implica, portanto, na percepção do texto como um conjunto de enunciações verbais e outras enunciações não verbais e suas combinações. Apesar da maioria dos estudos centrar suas análises na enunciação verbal, há sentidos abstratos que podem ser produzidos através de enunciados não verbais que interferem na construção de sentidos de mensagens de diferentes tipos (BECKER, 2012. p. 239)

O percurso metodológico da Análise Televisual é formado por três macro etapas: a descrição do objeto de estudo, análise televisual, propriamente dita, e a interpretação dos resultados. Na primeira etapa, é proposta uma contextualização das condições de produção e da obra audiovisual, do contexto histórico e cultural onde estão inscritas e das maneiras como foram disponibilizadas ao público. A segunda etapa da AT é composta por um estudo quantitativo e qualitativo. Na análise quantitativa são aplicadas seis categorias: Estrutura da Narrativa, Temática, Enunciadores, Visualidade, Som e Edição.

Na análise qualitativa são utilizados três princípios de enunciação: Fragmentação, Dramatização e Definição de identidades e valores. A terceira fase da Análise Televisual corresponde à sistematização e à interpretação de resultados.

5.1 Análise Televisual: "WiFi Ralph" (2018)

5.1.1 Descrição do Objeto

O filme, *WiFi Ralph: quebrando a internet* (2018), produzido pelos estúdios Disney, é a sequência direta de *Detona Ralph* (2012). Na obra, Rich Moore e Phil Johnston, assinam a direção da animação. Moore atua como roteirista e animador desde 1987. Ele dirigiu séries animadas como *Os Simpsons* e *Futurama* e ficou conhecido pelos trabalhos que realizou na televisão. Johnston começou a carreira como roteirista e produtor no início da década de 2000. Eles trabalharam juntos pela primeira vez em 2012, quando Moore assumiu a direção do roteiro de Johnston, em *Detona Ralph*¹²⁹.

Detona Ralph aborda a nostalgia e a memória, sob o viés do consumo de artefatos culturais. O roteiro do filme dá vida à personagens de jogos de fliperama dos anos 80 e promove vínculos com os aficionados pela cultura *gamer*. Na trama, Ralph, vilão de um jogo de fliperama, cansa de ser visto como malvado e decide tentar conquistar o título de herói. Ao longo da narrativa ele abandona seu jogo e resolve invadir o *game Missão de Herói* para provar que pode ser um dos personagens do bem. Entretanto, uma confusão o leva a cair no jogo *Corrida Doce*, onde conhece Vanellope. A personagem é apresentada como uma “falha de programação” (*bug*), cujo sonho é ser uma das corredoras da *Corrida Doce*. Nesta empreitada, a amizade entre Ralph e Vanellope os ajudam a conquistar seus objetivos. Ela ganha a corrida e assume o papel de Princesa da Corrida Doce¹³⁰ e ele se torna seu herói.

¹²⁹ Antes de realizar *WiFi Ralph*, a dupla de diretores já haviam trabalhado junto na produção de *Zootopia* em 2016, filme que garantiu o Oscar de melhor animação neste ano.

¹³⁰ Vale ressaltar neste trabalho a importância da cena da coroação de Vanellope. Como percebemos ao longo desta pesquisa, os atributos destinados à uma princesa foram mudando ao longo do tempo, entretanto, os ornamentos para corpo, em especial a coroa, persistiram no decorrer de diversas histórias de princesa. As características dos figurinos e a cerimônia, na qual Vanellope se torna princesa garantiram a personagem uma posição de realeza. Ainda que *Detona Ralph* não se constitua como um “filme de princesa” e a própria personagem não se identifique com vestes tradicionais – como outras princesas já o fizeram – ao se autodeclarar princesa em *Wi-fi Ralph*, Vanellope passa a ser reconhecida como uma figura principesca.

Figura 14: Imagens do filme Detona Ralph (2012)



Fonte: Compilação da Autora ¹³¹

A Disney não poupou esforços para o lançamento de *Detona Ralph*, utilizou chamadas promocionais adaptadas ao Jogos Olímpicos de 2012¹³² e lançou um jogo, no qual o protagonista do filme era o vilão, para publicizar a história e o personagem¹³³. A obra foi um dos grandes sucessos de público daquele ano, o que motivou a criação de *WiFi Ralph: Quebrando a internet*¹³⁴, anunciada em junho de 2016 em uma postagem no *twitter* do perfil oficial do filme: @wreckitralph. O *post* informava os fãs que a sequência de *Detona Ralph* chegaria aos cinemas em março de 2018, após a publicação da primeira imagem de *WiFi Ralph*. Em uma curta matéria publicada no site oficial da Disney, o diretor Rich Moore comentou que neste novo filme o protagonista iria "quebrar a internet como só ele poderia"¹³⁵ (grifo nosso), indicando que o universo de Ralph sairia do fliperama e seria expandido para a internet.

A primeira imagem divulgada de *WiFi Ralph* (Figura 16) apresentou algumas modificações no rosto do protagonista em relação ao primeiro filme. Ralph aparece com os punhos para cima, em sua pose oficial de vilão e com sobrancelhas arqueadas, o que

¹³¹ Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/fo95y9mL0I/hqdefault.jpg> . Acesso em 02 fev. 2021

¹³² Disponível em: https://youtu.be/SZAs_WOjWI8. Acesso em: 10 jun. 2020.

¹³³ Disponível em: <https://lol.disney.com/games/wreck-it-ralph-fix-it-felix-jr>. Acesso em: 10 jul. 2020

¹³⁴No original: *Wreck it Ralph 2: Ralph breaks the internet*.

¹³⁵ Disponível em: <https://thewaltdisneycompany.com/sequel-to-wreck-it-ralph-hits-theaters-on-march-9-2018/>. Acesso em: 15 jun. 2020

não o aproxima da figura de mocinho. Em seus ombros, vemos a figura de Vanellope, dando indícios de que o personagem não é o único protagonista do filme.

Figura 15: Primeira imagem de divulgação de "WiFi Ralph".



Fonte: Disney¹³⁶

Entretanto, ao longo da divulgação dos pôsteres oficiais do filme, a expressão do personagem passou a assumir um aspecto mais ingênuo e menos impositivo. Vanellope, por sua vez, continuou a manter uma postura que expressava autoconfiança e até mesmo austeridade em algumas imagens.

Figura 16: Pôsteres oficiais WiFi Ralph.



Fonte: Compilação da Autora¹³⁷

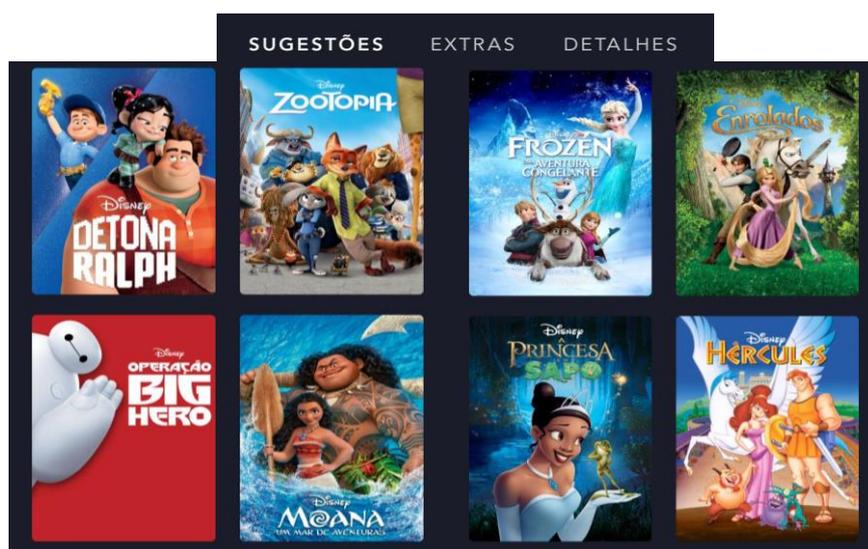
¹³⁶ Disponível em: <https://twitter.com/wreckitalph/status/748558221019779073>. Acesso em mar. 2020

¹³⁷ No pôster central podemos ver as princesas da Disney unidas na divulgação do filme. Disponível em: <https://www.waltdisneystudios.com/news-post/new-trailer-and-poster-released-for-ralph-breaks-the-internet-wreck-it-ralph-2>. Acesso em: 15 jun. 2020

O filme foi lançado nos Estados Unidos em novembro de 2018, um dia antes do feriado nacional de Ação de Graças, e se tornou um fenômeno, a maior bilheteria da Disney naquele ano¹³⁸. No Brasil, o filme chegou às salas de cinema em janeiro de 2019, durante as férias de verão das crianças. O resultado foi o recorde de público no primeiro final de semana, ficando em primeiro lugar nas bilheterias nacionais¹³⁹. *WiFi Ralph* acumulou mais de U\$530 milhões de dólares ao redor do mundo¹⁴⁰. A sequência das princesas, por sua vez, gerou um sucesso tão grande que a Disney já considera a produção de um *spin-off*, ou seja, uma sequência narrativa que expande ainda mais o universo interativo da franquia *Disney Princess* e investe na amizade entre as meninas¹⁴¹.

A obra hoje contempla o catálogo de produções do Disney Plus e pode ser encontrada nas sessões das temáticas de animação, comédia, ação e aventura e família. Ao acessar a plataforma, ainda podemos identificar sugestões¹⁴² para os fãs de *WiFi Ralph*.

Figura 17: Sugestões do Disney Plus



Fonte: Compilação da Autora¹⁴³

¹³⁸ Disponível em: <https://pipocomoderna.com.br/2018/12/wifi-ralph-mantem-1o-lugar-e-vira-maior-sucesso-dos-estudios-disney-nos-eua-em-2018/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

¹³⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/01/07/wifi-ralph-quebrando-a-internet-bate-aquaman-e-fica-em-1o-nas-bilheterias-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 05 mar. 2020.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://ew.com/article/2016/06/30/wreck-it-ralph-2-officially-announced/>. Acesso em: 05 mar. 2020

¹⁴¹ Disponível em: <https://www.digitalspy.com/movies/a26644297/ralph-breaks-the-internet-princesses-spin-off-disney/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

¹⁴² Dentre as sugestões podemos notar que metade das obras indicadas possui como protagonista uma princesa da Disney. As demais, apresentam outras ligações com o filme pesquisado, como Detona Ralph, o primeiro filme da série, ou Zootopia que também foi dirigido por Rich Moore.

¹⁴³ Print screen de duas telas de sugestões do aplicativo Disney Plus durante a pesquisa do filme WiFi Ralph.

Além disso, a plataforma de streaming também adiciona um vasto número de vídeos em uma lista de extras. Ali o usuário pode ter acesso a cenas inéditas que foram cortadas e bastidores da produção, ampliando e intensificando possibilidades de conexão e interação com a história do filme.

Na versão americana, os atores John C. Reilly e Sarah Silverman dublam os protagonistas, Ralph e Vanellope. Gal Gadot, conhecida pelo papel de Mulher Maravilha dá voz à Shank, a mulher “forte” da trama. Outros nomes conhecidos na dublagem são: Jane Lynch (Sargento Calhoun), Jack McBrayer (Fix-it-Felix Jr), Mandy Moore (Rapunzel) e Jhenifer Hale (Cinderela). No Brasil, as vozes de Thiago Abravanel e Mari Moon dão vida aos protagonistas, Ralph e Vanellope. Giovanna Lancelotti assume o papel de Shank e Rafael Cortêz interpreta o companheiro de jogo de Ralph, Félix.

5.1.2 Análise Quantitativa

O filme segue a narrativa clássica hollywoodiana (FIELD, 2001; VOGLER, 2006), apresentando quatro atos. São eles: apresentação, quando é conhecido o contexto inicial e conhecemos os primeiros desejos dos protagonistas¹⁴⁴; ação complicadora, algo fora do programado que tira os protagonistas da sua zona de conforto e os fazem partir para ação¹⁴⁵; desenvolvimento, as lutas travadas para que os protagonistas atinjam os seus objetivos; e o último ato, composto pelo clímax¹⁴⁶ e pela resolução.

O roteiro do filme focaliza a relação entre Ralph e Vanellope. A pequena não se encontra muito satisfeita com a vida em seu jogo de corrida: *Corrida Doce*. Ela vive frustrada por já conhecer todas as pistas (e ganhar todas elas) e não poder aproveitar um jogo com aventura, emoção e imprevisibilidades. Ralph, por outro lado, vive feliz em uma rotina de “mesmices”. Porém, resolve surpreender a melhor amiga para agradá-la, interferindo em seu jogo e construindo um novo caminho em uma de suas corridas. Ao se desviar do trajeto, Vanellope entra em conflito com os comandos da menina que controla seu personagem no mundo real. Essa confusão de instruções provoca a quebra do volante do fliperama e o *Corrida Doce* é interdito. Os protagonistas precisam, então, conseguir outro volante para que o jogo da menina volte a ativa. Para isso, a dupla invade a rede e entra em contato com o mundo expandido que o *online* possibilita. Ralph e

¹⁴⁴ Vanellope está farta da *Corrida Doce* e Ralph quer ajudá-la a se sentir bem novamente.

¹⁴⁵ O volante do jogo quebra, Ralph e Vanellope precisam recuperá-lo.

¹⁴⁶ As inseguranças de Ralph atacam a internet e Vanellope fica em perigo.

Vanellope se deparam com diversos ambientes diferentes transfigurados em sites conhecidos (*Google, E-bay, Instagram...*), referências de *memes* e jargões da rede e várias situações específicas que qualquer usuário frequente experimenta (a barra de autopreenchimento do *Google*, a rede cheia de *spams*, vírus, *deep web...*). Mas, no mundo virtual, os dois amigos precisam ganhar dinheiro para conseguir comprar o volante que poderá salvar o jogo de Vanellope da extinção. Durante a busca eles conhecem o *Corrida do Caos*, um jogo de corrida de carros com muitos tiros, bombas, explosões, bandidos, surpresas, e Shank, a chefe do jogo. Nesse *game online* os usuários precisam roubar o carro de Shank, uma mulher descolada que tem um ar de mandona e mal encarada. No entanto, quando ela e Vanellope se enfrentam na pista, sua admiração pela menina revela seu lado mais compreensivo e amistoso. Shank se solidariza com o problema de Vanellope e sugere que ela e Ralph procurem por Yess, uma especialista em mídias sociais e monetização. Assim, Ralph poderá ganhar dinheiro fazendo vídeos virais.

Buscando ser mais uma vez o herói da menina, ele se empenha muito para viralizar vídeos originais e outros já conhecidos. “Ralph quebra a internet” espalhando suas palhaçadas e começa a colecionar *likes*, ganha dinheiro e garante o volante da amiga.

Vanellope, por outro lado, evita deixar todo trabalho (e diversão) para o amigo. Assim, fica encarregada de se tornar um *spam* em outros sites e direcionar cliques aos vídeos de Ralph. Nesta empreitada, ela entra no site “Mundo Disney”, onde conhece o grupo de princesas da franquia *Disney Princess*.

Figura 19: Vanellope conhece as Princesas Disney



Fonte: Disney¹⁴⁷

¹⁴⁷ Imagem retirada por meio de *print screen* do filme "WiFi Ralph: Quebrando a internet" Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Wifi-Ralph/0FWQ2FFQGYO0U6N9U95DLR7R1M?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 12 dez. 2019

Ao ser questionada pelas princesas, sob ameaças, acerca de sua presença no mundo delas, Vanellope se defende dizendo que também é uma princesa. Duvidando da menina, as princesas a interrogam sobre diversos aspectos da vida de uma princesa da Disney. Elas argumentam que os pré-requisitos iniciais para fazer parte daquele seleto grupo são: ter cabelos ou mãos mágicas, falar com animais, já ter sido envenenada, amaldiçoada, sequestrada ou escravizada, e/ou ter recebido um beijo de amor verdadeiro. Mas, começam a se entender quando Vanellope diz que não tem pais e concorda com o fato de pessoas acharem que todos os problemas dela desaparecem devido a presença de um “homem fortão”. Em uníssono, as princesas exclamam: “Ela é uma princesa!” E explicam para Vanellope que uma princesa precisa cantar para poder descobrir seu verdadeiro sonho.

Chegando na *Corrida do Caos*, a princesa Von Schweetz encontra sua voz e descobre que o que ela realmente quer: ser parte do jogo da *Corrida do Caos*. Ela já não tem interesse em encontrar o volante para poder voltar para casa. Entretanto, Ralph consegue o dinheiro para salvar o jogo de sua amiga e ao descobrir os novos planos da menina de não retornar para o fliperama, decide sabotar o jogo de Shank. Ele lança um vírus que espalha qualquer falha de segurança (insegurança) do jogo até que tenha que ser resetado. Contudo, o vírus se volta contra as próprias falhas de Ralph e suas inseguranças são multiplicadas em meio a rede. “O vírus Detona Ralph quebra a internet”. Milhares de Ralphs inseguros são espalhados e todos eles só querem uma coisa: Vanellope. O protagonista da trama é impulsionado a salvar a menina e resolver seus próprios problemas de insegurança. Ao entender que ele precisa deixar a amiga seguir seus sonhos, Ralph aprende a lidar com seus medos e seus clones somem.

Figura 20: Ralph encara suas inseguranças



Fonte: Disney¹⁴⁸

Quando finalmente consegue fazer os vírus desaparecerem, Ralph fica em perigo e cai em um abismo, mas todas as princesas salvam sua vida. Nesta cena, a habilidade especial de cada uma das meninas, desde cantar e falar com animais, até usar uma espada ou um arco e flecha, é utilizada para que o amigo de Vanellope fique em segurança. Dizendo “Nós somos amigas da Vanellope, qualquer amigo da Vanellope é nosso amigo”, as princesas se apresentam para Ralph. Vanellope e o amigo fazem as pazes e se despedem para seguirem os seus próprios caminhos. Ralph volta para o Fliperama e Vanellope fica na *Corrida do Caos*, sem jamais perderem a amizade.

Os três temas principais de *WiFi Ralph* são: 1. amizade, 2. perdas e amadurecimento, 3. fazer escolhas e se descobrir. A amizade é a força motriz que encaminha a narrativa. Os protagonistas avançam em suas jornadas devido à amizade que estabelecem entre si ou aos novos laços que fazem durante o filme. Um importante diferencial deste filme em relação a outras histórias de princesas é justamente a amizade feminina (HAINS; FORMAN-BRUNNEL, 2015; HEATWOLE, 2016). A amizade ancora o relacionamento de Vanellope com as princesas e sua parceria com Shank, que a se torna parceira e mentora da menina. Retomaremos esta questão na Interpretação dos Resultados.

Tanto Ralph quando Vanellope experimentam perdas e amadurecimento. Eles perdem uma forma anterior de viver e um certo tipo de relacionamento, porém, se tornam

¹⁴⁸Imagem retirada por meio de *print screen* do filme "WiFi Ralph: Quebrando a internet" Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Wifi-Ralph/0FWQ2FFQGYO0U6N9U95DLR7R1M?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 12 dez. 2019

mais maduros e independentes. Este processo de crescimento que separa os amigos não é visto como o fim da amizade, mas o início de uma nova aventura para Vanellope e de uma nova fase para Ralph. O auto-descobrimento também pauta a animação, pois está intrinsecamente ligado ao amadurecimento e é impulsionado pelo ato de fazer escolhas. Vanellope só descobre quem é porque escolhe viver uma vida que transcende o universo de sua amizade com Ralph. Ela assume sua própria personalidade sem depender do parceiro e decide traçar o seu próprio destino. Neste sentido, podemos inferir que a máxima do “saber quem sou” também atinge a história de Vanellope.

Os usos e apropriações da internet conformam outra temática presente em *WiFi Ralph*. Desde a criação lúdico-imagética de um roteador, no qual os personagens ingressam para exemplificar como acontece na conexão online, até a inserção na narrativa do filme de uma personagem expert em dados e viralização de conteúdo. O universo da internet em *WiFi Ralph* remete a um ambiente didático de aprendizagem das potencialidades e dos perigos da rede, como expressões de ódio online, *spams* e vírus na *deep web*.

O caráter didático das narrativas direcionadas ao público infanto-juvenil expõe, nas falas dos enunciadores valores e construções identitárias propagados na mídia. Em *WiFi Ralph* há dois grupos bem marcados de personagens, os que são destinados a ensinar e os que precisam aprender. O primeiro grupo é responsável por auxiliar de alguma forma a jornada dos heróis em tela para que consigam superar suas dificuldades e promover desdobramentos da narrativa. Shank, Knowsmore e Yess compõem este conjunto de enunciadores. Shank, é a principal mentora de Vanellope em sua jornada. Ela encoraja a menina a fazer parte de seu jogo e faz uma alerta sobre o seu complicado relacionamento com Ralph. Já Knowsmore, o representante “sabe-tudo” do *Google* é o personagem que possui todas as respostas da história. Apesar de ser acionado poucas vezes, ele tem uma participação vital no desenrolar da trama e na solução dos problemas dos personagens. Yess, por sua vez, é quem auxilia Ralph em seu percurso de estrela da Internet, ela é sua guia na conquista do dinheiro que irá salvar a *Corrida Doce*. O segundo grupo é formado por aprendizes de vozes mais sábias. Ralph e Vanellope fazem parte deste grupo e suas enunciações buscam transformar os nossos olhares sobre os personagens e suas identidades ao longo da narrativa, bem como sobre os valores que permeiam as suas aspirações e novas experiências.

A visualidade é bem diversa em *WiFi Ralph*. A estética de animação 2D em pixel art é utilizada nos jogos de videogame representados em tela. Tal escolha foi “importada”

do primeiro filme do protagonista e aproxima WiFi Ralph do conceito visual dos antigos jogos de fliperama. Porém, a maior parte do filme é em animação 3D, utilizada em três ambientes diferentes: a internet, o mundo real e os jogos em 3D (sejam do fliperama, como *Corrida Doce*, ou da internet, como *Corrida do Caos*).

Figura 21: Princesas reunidas em roupas casuais.



Fonte: Disney¹⁴⁹

Os figurinos desenhados na cena das princesas ressaltam características de cada uma das meninas. Inicialmente, as princesas são apresentadas à Vanellope com seus costumeiros vestidos e tiaras. Mas, todas ficam maravilhadas com a roupa da menina e Cinderella pede que seus ratinhos confeccionem roupas tão confortáveis quanto as dela para todas as princesas. Assim, elas aparecem em cena vestidas com novos trajes: calças e camisas confortáveis que rememoram cada um de seus filmes.

Bourdieu (2002) explica que as vestimentas se constituem como aparatos de contenção e representam instrumentos de confinamento simbólico. No entanto, ao observarmos os figurinos das princesas (Figura 18), notamos que cada um deles apresenta elementos que simbolizam suas próprias histórias. Além disso, a carga dramática das vestimentas é transformada em um apelo bem-humorado que projeta outros sentidos sobre as personagens, seus atributos e enfrentamentos. Assim, os símbolos estampados em seus trajes que antes remetiam ao aprisionamento são ressignificados e deslocados de

¹⁴⁹ Imagem retirada por meio de *print screen* do filme "WiFi Ralph: Quebrando a internet" Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Wifi-Ralph/0FWQ2FFQGYO0U6N9U95DLR7R1M?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 12 dez. 2019

seus sentidos originais, como nos trajes de Branca de Neve, Moana, Merida, Bela e Aurora. Referências às canções dos filmes originais das princesas também aparecem nas vestimentas de Elsa, Anna, Pocahontas e Jasmine e de figuras que conferem poder nos figurinos de Mulan e Tiana¹⁵⁰. Contudo, a cena das princesas no filme também despertou muitas críticas sobre os traços empregados para desenhar as meninas e, sobretudo, a forma embranquecida e demasiadamente feminizada de construção dos rostos e dos corpos de Tiana e Merida¹⁵¹.

Figura 22: Design das princesas em *WiFi Ralph*.



Fonte: Compilação da Autora¹⁵²

O som é trabalhado no filme, por meio de ruídos, que remetem à sonorização do ambiente digital. A trilha sonora traz referências de outros filmes e jogos para o espectador. A sequência do salvamento de Ralph, por exemplo, é uma mixagem de outras músicas temas de filmes de princesa de forma gradativa e sequencial. Enquanto elas se revezam nas ações que salvam o protagonista de uma queda gigantesca, a trilha de

¹⁵⁰ Branca de Neve usa uma blusa customizada com uma maçã envenenada; Moana veste uma regata com um caranguejo e a palavra “*shine*”, em referência à um dos vilões de sua trama e uma das músicas de seu filme. A frase “*Just let it go*” se destaca na roupa de Elsa, bem como a expressão “*finish it other*” e a imagem de um sanduíche na blusa de Anna. Esses elementos lembram as canções das personagens em *Frozen*. Merida, por sua vez, veste uma camisa com o desenho de um urso, representando a sua mãe, como na metamorfose do filme. A abóbora transformada em carruagem estampa a blusa de Cinderela. A camisa de Ariel brinca com as expressões inventadas de Sebastião para os utensílios humanos. Bela exibe a frase “*Beast friend forever*” (“Melhor amiga da Fera”) e Jasmine “*3 wishes*” (“3 Desejos”) em suas camisetas. O casaco de Mulan tem um dragão estampado, que representa seu guardião. Um lobo é imagem que ressalta na roupa de Pocahontas junto a expressão “*Blue corn moon*”, em referência à canção principal de seu filme. Aurora veste uma camisa na qual se lê “*Nap Queen*” (“Rainha do cochilo”). Tiana possui uma blusa com os dizeres “NOLA” em referência à cidade de Nova Orleans, onde se passa sua história. A blusa de Rapunzel não é mostrada em cena.

¹⁵¹Disponível em: <https://hype.my/2018/158728/6-problems-fans-have-with-the-princesses-in-wreck-it-ralph-2/> Acesso em: 20 mar. 2020.

¹⁵²As representações de Mulan e Pocahontas também sofreram críticas por apresentarem visuais americanizados e problemas de *white-washing*, cores de peles, propositalmente, branqueadas. Disponível em: <https://hype.my/2018/158728/6-problems-fans-have-with-the-princesses-in-wreck-it-ralph-2/> Acesso em: 20 mar. 2020.

suspense é modulada nos acordes de *How far I'll go*¹⁵³ para que Moana inicie o resgate, a música rapidamente muda para *Part of your world*¹⁵⁴ e a sereia Ariel entra em cena. Notas de *Let it go*¹⁵⁵ introduzem Elsa. Os ratinhos de Cinderela voam pelos ares apoiados na flecha de Merida em uma sequência que mescla, agilmente, os temas de mais três princesas. Quando Mulan termina parte do plano de salvamento, a trilha sonora da espadachim ecoa. E enquanto Ralph flutua após cair no vestido de Branca de Neve que o protege como um paraquedas, a música que embala a cena é *Someday my prince will come*¹⁵⁶. *Colors of the wind*¹⁵⁷ é entoado enquanto o vento empurra o protagonista, ainda desacordado até uma cama. Desmaiado, ele recebe o beijo do príncipe sapo e ouvimos a música do filme de Tiana.

Essa sofisticada harmonia musical é desafiada pela voz de Vanellope, aspecto importante no desenrolar da narrativa. A voz de Vanellope, tanto na versão original, quando na dublada em português, é estridente e desafinada. Tal característica da personagem promove um contraste proposital entre a meninas e as demais princesas cantoras da Disney. Assim, Vanellope é vista e ouvida como alguém que não pertence àquele mundo, mesmo sendo coroada princesa¹⁵⁸. Mas, ela exprime sua voz com força e confiança em uma canção sobre a sua auto-descoberta chamada "Na Corrida do Caos". Vanellope canta em sua música o amor por aquele jogo cheio de "poeira, fogueira e muita asneira" e sua vontade oculta de ficar naquele mundo, em uma sequência repleta de referências a outros musicais da Disney e que subverte os estereótipos dos desejos das princesas.

A montagem da animação, como em boa parte das narrativas clássicas, tende a se esconder e a se tornar invisível na maior parte do filme, alinhando sequências de planos em continuidade para que os cortes sejam percebidos de forma natural e não causem

¹⁵³ Música tema do filme "Moana" (2017) . Disponível em: <https://youtu.be/cPAbx5kgCJo>. Acesso em: 02 ago. 2020

¹⁵⁴ Música tema de *A Pequena Sereia* (1989). Disponível em: <https://youtu.be/SXKIJuO07eM>. Acesso em: 02 ago. 2020

¹⁵⁵ Música tema de *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2013). Disponível em: <https://youtu.be/L0MK7qz13bU>. Acesso em: 02 ago. 2020.

¹⁵⁶ Música tema de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Disponível em: youtu.be/SPGobe_Irvw. Acesso em: 02 ago. 2020.

¹⁵⁷ Música tema de *Pocahontas* (1995). Disponível em: <https://youtu.be/O9MvdMqKvpU>. Acesso em: 02 ago. 2020.

¹⁵⁸ Vale dizer que Merida, também possui uma voz diferente das usuais. Ela, na versão original, apresenta sotaque que deveria se remeter ao escocês e é a única das princesas que não canta. Em *WiFi Ralph*, ao tentar aconselhar Vanellope Merida diz coisas em outra língua e não é compreendida. As princesas explicam que ninguém a entende pois ela é de outro estúdio, brincando com o fato do filme *Valente* (2012) ter sido produzido pela *Pixar*.

estranhamento. Efeitos visuais que remetem ao ciberespaço são inseridos durante cenas da animação. São ainda aplicadas técnicas aos movimentos dos personagens, seguindo princípios da animação¹⁵⁹, que valorizam a velocidade de seus deslocamentos e ousadia de seus comportamentos na rede.

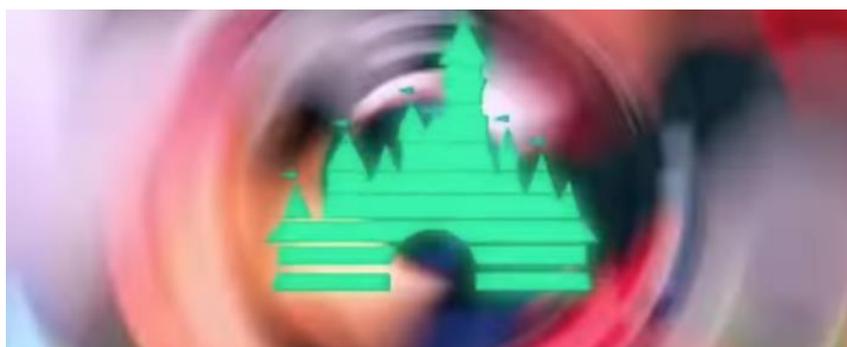
Figura 23: Ralph entra na rede



Fonte: Disney¹⁶⁰

Na cena das princesas, há uma inserção de uma vinheta de passagem indicando uma elipse fílmica, justamente no momento em que elas supostamente estariam trocando de roupa. A vinheta é acompanhada de uma animação giratória e de uma sonoridade que faz referência aos desenhos animados da década de 1980.

Figura 24: Vinheta de transição.



Fonte: Disney¹⁶¹

¹⁵⁹ Os princípios da animação foram formalizados pela Disney durante a criação de Branca de Neve e os Sete Anões, eles são um conjunto de técnicas aplicadas à movimentação de personagens que intensificam seu entendimento por parte do espectador e asseguram a dramatização deste tipo de linguagem visual (SILVEIRA NETO; MELO, 2005).

¹⁶⁰ Imagem retirada por meio de *print screen* do filme *WiFi Ralph: Quebrando a internet*. Disponível em: <https://youtu.be/my7Q51ZF6IE>. Acesso em: 12 dez. 2019

¹⁶¹ Imagem retirada por meio de *print screen* do filme *WiFi Ralph: Quebrando a internet* Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Wifi-Ralph/0FWQ2FFQGY00U6N9U95DLR7R1M?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 12 dez. 2019

5.1.3 Análise Qualitativa

A análise qualitativa corresponde a segunda etapa da AT, consiste na aplicação de três princípios de enunciação e o primeiro deles é o de Fragmentação. Becker explica que:

Por fragmentação entende-se o caráter condensado, enxuto, comum a toda a programação televisiva, que prioriza programas de curta duração, muitas vezes divididos em blocos que, dispersos pela grade, dificultam que o telespectador tenha a noção do todo ou o aprofundamento, por exemplo, de questões relevantes em episódios ou capítulos de uma série (BECKER, 2012, p. 244).

WiFi Ralph não é um produto nativamente televisual, porém, observa-se que o princípio enunciativo da fragmentação ocorre de maneira intra-fílmica de duas maneiras distintas. Primeiramente, é possível verificar que o filme fragmenta o universo narrativo do primeiro filme. Além disso, determinados aspectos da narrativa de *WiFi Ralph* são organizados em quatro momentos específicos de fruição da trama, que ocorrem em ambientações distintas: 1. no próprio jogo de Ralph, quando ele assume o papel de *player*; 2. Nos *games* de origem dos demais personagens ou em um ambiente comum conhecido no filme como *Arcade*, que mostram suas vidas cotidianas; 3. No ambiente online, que corresponde a rede em si e 4. no “mundo real”, onde os seres humanos utilizam os personagens para fazer uso de suas próprias habilidades enquanto *players*. O embaralhar destas fronteiras leva ao cruzamento de ambientes distintos, que desencadeia os problemas enfrentados pelos personagens. Exemplos são as cenas em que Vanellope não cede à sua função de *player* enquanto a menina no mundo real a utilizava como personagem, ou ainda, quando um *bug* do jogo invade a rede. Essa forma de fragmentação intra-fílmica não desassocia de forma radical os momentos específicos do filme, mas estabelece limites e regras específicas em cada um de seus ambientes.

O segundo princípio enunciativo nos permite pensar a dramatização nos filmes de animação. Como já mencionamos nesta Dissertação, a Disney busca um alto grau de verossimilhança em suas animações (GABLER, 2013). De tal modo, ainda que as personagens não sejam atores reais, os desenhos animados possuem a capacidade de emocionar e conferir um caráter dramático à narrativa. O primor das expressões desenhadas e a própria dublagem, aumentam a imersão do espectador à diegese fílmica e propiciam um maior engajamento e entendimento da história.

WiFi Ralph não é um drama, mas os dilemas passados pelos protagonistas e a relação de amizade e cumplicidade entre eles emociona quando posta em tela. Na cena abaixo (Figura 22), por exemplo, Vanellope, assim que seu jogo é interdito no início

do filme, expressa com tristeza e insegurança seu maior medo: “Se eu não sou uma corredora, o que eu sou, Ralph?”.

Figura 25: Vanellope fala sobre seus medos.



Fonte: Disney¹⁶²

Ressaltamos em nossa análise a nova abordagem da figura de princesa, proposta por *WiFi Ralph*. Adicionando uma visão mais empoderada e libertária de Vanellope e um reposicionamento de todas as personagens principescas da franquia, a Disney propõe significações do feminino bem distintas das princesas clássicas. O filme promove o empoderamento, a independência, a força, a autonomia e, sobretudo, a sororidade e a amizade entre as meninas, aproximando-se das pautas do movimento feminista contemporâneo.

Além disso, a narrativa de *WiFi Ralph* tem um forte caráter didático. O filme sugere que a internet é um ambiente de diversão e aventura, porém, é, ao mesmo tempo, um espaço que promove ódio e tristeza. Assim, a obra expõe dualidades e contradições dos meios e coloca em discussão as formas com que as tecnologias digitais são utilizadas. A maneira apresentada pelo filme para conter o espalhamento do grande vírus *Detona Ralph* está associada à solução dos problemas de insegurança que pôde ser alcançada, por meio do exercício de fala do protagonista. A fala como cura significa amadurecimento e crescimento em *WiFi Ralph*. Tal discurso, ainda que permeado por alegorias visuais, está atrelado à experiência de uma sociedade que se encontra cada vez mais ligada às práticas terapêuticas e sugere que as crianças devem manifestar as suas vozes e posicionamentos para resolver seus problemas.

¹⁶² Imagem retirada por meio de *print screen* do filme "WiFi Ralph: Quebrando a internet" Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Wifi-Ralph/0FWQ2FFQGYO0U6N9U95DLR7R1M?_encoding=UTF8&language=pt_BR. Acesso em: 12 dez. 2019

5.2 Análise Televisual: "Escola de Princesinhas" (2007)

5.2.1 Descrição do Objeto

Escola de Princesinhas (2007) é uma série animada nacional produzida pela Vídeo Brinquedo, empresa de animação criada em 1994, com o objetivo de distribuir produtos internacionais para o público brasileiro. Sediada em São Paulo, a Vídeo Brinquedo foi responsável por trazer ao Brasil conteúdos como *Sonic X*, *As aventuras dos Irmãos Super Mário* e *Luluzinha*. Porém, a produtora de conteúdo passou a ser conhecida por reaproveitar obras de sucesso de grandes grupos de mídia, como Disney e DreamWorks, criando filmes e séries inspirados nas narrativas audiovisuais originais produzidas por essas empresas e aproveitando o investimento em publicidade desses produtos. Os desenhos da Vídeo Brinquedos remetem a títulos de obras de grandes empresas de animação. Filmes como *Os Carrinhos: a grande corrida* (2006) e *Ratatoing* (2007), fazem referências diretas aos filmes: *Carros* (2006), *Ratatouille* (2007) da Disney Company. A produtora lançou diversos conteúdos durante os anos 2000, porém, suas produções são consideradas *mockbusters*¹⁶³, animações simples e de baixo orçamento (PINO, 2019). Dessa forma, a Vídeo Brinquedo se consolidou, como uma importante produtora de conteúdo infanto-juvenil no mercado nacional.

O lançamento de *Escola de Princesinhas* não foi diferente. Neste seriado, a produtora fez uso das imagens de princesas famosas mundialmente, ainda que com um visual mais simples. A série se tornou o carro-chefe da Vídeo Brinquedos. As figuras das conhecidas princesas foram aproveitadas, mas foram adicionadas às personagens características distintas e mais próximas a cultura local. Assim, Cinderela foi transformada em Cindy, Branca de Neve em Bianca, Mulan em Hime, Jade foi nomeada Zade¹⁶⁴ e Tiana inspirou Iriá¹⁶⁵. Alguns atributos físicos das meninas foram também alterados e suas personalidades, mesmo bastante infantilizadas, tornaram-se mais independentes. Entretanto, a principal mudança no seriado produzido pela Vídeo Brinquedos em relação às histórias originais, foi a inserção no enredo de um elo de amizade entre as meninas.

¹⁶³*Mockbusters* são produtos audiovisuais criados para se aproveitarem da publicidade ou fama de versões com maior orçamento que tenham sido lançadas ou ainda venham a entrar em cartaz. Em direta referência aos *blockbusters*, a existência de produtos desse gênero levanta discussões em torno de autoria, plágio e referencialidade.

¹⁶⁴ Apesar de ter a aparência claramente inspirada na princesa Disney, o nome de Zade faz referência à outra princesa árabe, Sherazade, personagem do conto *As mil e uma noites*.

¹⁶⁵Uma das inovações da Vídeo Brinquedo pôde ser vista na criação de Iriá enquanto uma princesa de raízes africanas. Durante os episódios, ela comenta sobre seu reino e sua cultura. Tendo como principais características: a sabedoria, a misticidade e a capacidade de fazer magia.

Figura 26: As princesas da Vídeo Brinquedo.



Fonte: Vídeo Brinquedo¹⁶⁶

5.2.2 Análise Quantitativa

O seriado *Escola de Princesinhas* é formado por 15 episódios com uma média de 15 minutos de duração. O cotidiano escolar de Cindy, Bianca, Zade, Hime e Iriá e como elas aprendem a se tornarem heroínas de seus próprios contos de fada direcionam a narrativa da animação. Cada uma das meninas apresenta uma personalidade própria. Cindy, a líder do grupo, é muito vaidosa e delicada, mas não espera por um príncipe encantado. Ela é desbravadora e sempre corre atrás de aventuras, mesmo desobedecendo seus professores. Bianca, a mais ingênua, vive se afeiçoando e conversando com todos os tipos de animais e criaturas mágicas que encontra pelo reino. Zade, a romântica do grupo, gosta de seguir as regras da Escola e está sempre tentando fugir de confusões, por ter muito medo das aventuras das meninas. Hime é a atleta do grupo, tem ótima forma física e é um exemplo nas aulas de educação física e olimpíadas escolares. A menina tem personalidade forte e se orgulha de seu lado guerreira. Por fim, Iriá, a sábia do grupo, é a melhor das alunas nas aulas de poções e a única das meninas a saber executar algumas magias. Além disso, está sempre disponível para oferecer o melhor conselho às amigas nas horas certas. Outras personagens compõem as tramas dos episódios: Madame Drástica é a professora desconfiada que incorporou a figura da madrasta da Branca de Neve e faz de tudo para “pegar” as meninas durante suas peripécias na vida no colégio; a diretora da escola, Senhora Grimm ganhou este sobrenome nome em alusão aos autores

¹⁶⁶ Capa de divulgação do seriado no Prime Video. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Escola-de-Princesinhas/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

de boa parte de histórias originais de contos de fadas; o anão Dango é o zelador do colégio; Bela e Migu são os professores de etiqueta e boas maneiras e Professora Zéu é a responsável pelas aulas de educação física.

Os episódios da série seguem um modelo procedural, no qual os arcos dramáticos internos de cada capítulo são autoconclusivos e, desta forma, praticamente independentes. Mesmo quando vistos fora de ordem fazem sentido para a narrativa da série. Cada um deles, possui um ensinamento para que as meninas se tornem boas princesas e, quase sempre, esses ensinamentos estão atrelados a contextos de contos de fada. Durante as cinco temporadas da animação seriada, as princesas vão aprendendo lições valiosas e impondo suas personalidades na solução de problemas diversos. Na primeira temporada, por exemplo, as meninas se juntam para salvar os príncipes que estão presos na torre, com medo do monstro comedor de coragem. Na trama, contrariando as regras do colégio, elas decidem ajudar os meninos e não os deixarem indefesos na Escola de Príncipes. É Bianca, quem resolve os problemas do episódio e salva o Reino Mágico e os príncipes, com a sua habilidade de conversar com o monstro, já que ele é “um bichinho”.

Já o episódio *Desafio Delicado*, da segunda temporada, é o que possui maior número de visualizações no Youtube, contando com mais de dois milhões e meio de views¹⁶⁷. Neste episódio, a professora Bela, explica a necessidade de princesas serem delicadas e apresenta um desafio para todas as meninas, questionado se elas são delicadas o suficiente para serem consideradas princesas. Cada uma delas se dedica para criar uma situação em que tenham que demonstrar delicadeza. Dançar em um baile com sapatinhos de vidro, invocar pequenos animais por falar de forma doce, lutar como uma espadachim ou, ainda, realizar com maestria uma poção mágica. Contudo, essas ideias falham. Ao ler em um livro a história da *Princesa e a Ervilha*, Zade decide sugerir para a professora Bela sua ideia de perturbar o sono das meninas com nada mais que uma pequena ervilha abaixo de uma centena de colchões. Caso nenhuma das meninas dormisse bem, as meninas seriam dignas de terem a delicadeza de suas personalidades reconhecidas e se tornarem princesas. A menina coloca o plano em prática e no dia seguinte todas as princesas acordam de uma noite terrível, o que confirma para Bela e os demais professores que são delicadas. Quando descobrem o que aconteceu, as amigas de Zade exclamam que são “delicadíssimas”, pois apenas uma ervilha prejudicou o sono delas. Porém, a princesinha árabe responde rindo: “Bom, meninas, não é bem assim, como os tempos são outros tive

¹⁶⁷ Disponível em: <https://youtu.be/f0KjGdUuGio?list=PLknt52tNJzu5x2xRK0flbBGljAdZKs-z>. Acesso em: 05 maio. 2020.

que fazer uma pequena adaptação. Troquei a ervilha por melancia.”. Outro episódio que fez muito sucesso foi *A Aluna de Verão*, alcançando quase duas milhões de visualizações. Este capítulo conta a história do inusitado encontro das meninas com Iara, uma princesa da floresta tropical que se depara com a necessidade de proteger o rio em torno do Castelo de um mago que descarta poções nas suas águas cristalinas.

A principal temática abordada em *Escola de Princesinhas* é a amizade, os capítulos da série nos levam a entender que as meninas crescem neste colégio interno devido à parceria que estabelecem para resolver os problemas que enfrentam. A importância da individualidade de cada uma das protagonistas e da cooperação entre elas são ressaltadas em todos os episódios. A vontade de se aventurar de Cindy provoca o envolvimento das meninas em confusões, porém, é também por essa atitude da pequena que as princesinhas aprendem suas lições. A ingenuidade de Bianca e seu amor por animais tanto complica a vida delas, uma vez que não são permitidos bichinhos no colégio, quanto soluciona diversas situações que desafiam as personagens. Hime com sua ousadia pode ser mal interpretada como rebelde, mas é ela quem injeta coragem nas meninas quando estão com medo. Já Iriá, mesmo sem ter todas as respostas, sempre é a referência das meninas para qualquer dúvida. E Zade, por sua vez, ainda que tenha muito medo, é com e pelas as amigas que ela aprende a enfrentá-lo e, muitas vezes, “salva” o dia.

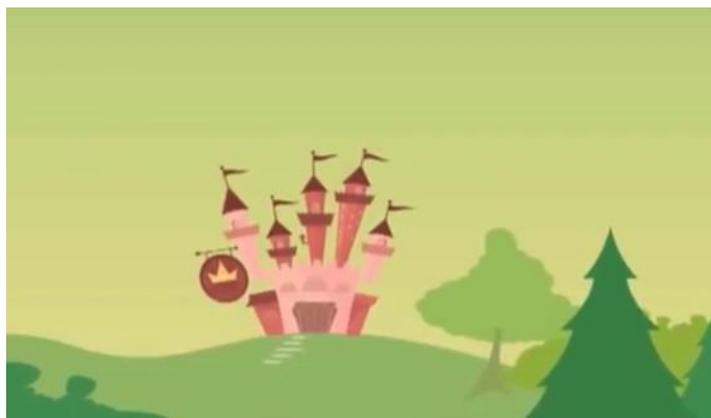
As vozes e falas das personagens são elementos importantes da pedagogia das narrativas infantis. Em *Escola de Princesinhas*, as enunciações das meninas tecem a narrativa. Neste seriado animado, a importância das dinâmicas femininas movidas pela amizade e a busca por aventuras não estão ancoradas em uma feminilidade frágil e pacata. Elas são vaidosas e delicadas, ficam felizes ao pensarem em príncipes encantados, mas quebram regras, resolvem seus próprios problemas e se divertem muito.

Os professores e a diretora da escola também desempenham papéis importantes em *Escola de Princesinhas*. Os professores ensinam as meninas a se comportar, porém, enquanto as meninas propagam um ideal de independência e protagonismo, eles sempre tentam enquadrá-las em uma figura de princesa indefesa. O professor Migu ensina em suas aulas que as meninas precisam aprender a agradar o outro e professora Bela que elas precisam ser delicadas por serem princesas. Esse contraste entre ambas as formas de enunciação evidencia contradições de valores atribuídos às princesas e ao feminino na animação e faz aflorar interpretações diversas sobre os sentidos que permeiam o texto. Observamos que é justamente no tensionamento entre uma abordagem da princesa

clássica, frágil e dependente, a que emerge das vozes dos professores, e de uma nova figura principesca, conformada pelas características e atitudes das meninas e a amizade entre elas, que a animação revela uma mudança em padrões de comportamento antes cristalizados.

A visualidade da animação está relacionada às técnicas utilizadas na produção dos desenhos, todos muito simples e elaborados com formas geométricas primárias. O software de animação escolhido pela Vídeo Brinquedos foi o *Adobe Flash*, um programa utilizado para confecção de gráficos vetoriais e criação de animações interativas majoritariamente em 2D. Por essa razão, os cenários não apresentam profundidade de campo e não têm muitos detalhes. Não há uso de luzes e sombras e apenas uma paleta de cores com degradê acentua as dimensões das cenas, resultando em uma animação enxuta e em desenhos pouco sofisticados, como podemos observar na figura abaixo (Figura 27).

Figura 27: A Escola de Princesinhas.



Fonte: Vídeo Brinquedo¹⁶⁸

Nem o cenário, nem os designs de personagens ou seus movimentos corporais, buscam proximidade com o realismo. Felicidade, medo, ironia ou cansaço são sentimentos e emoções refletidos nos desenhos dos rostos das meninas com as mesmas expressões, o que limita a empatia com o espectador. Uma cena do episódio *O Gigante e a Borboleta* exemplifica esta característica da animação. Nesta sequência, a Senhora Grimm dá uma notícia terrível e tanto ela quanto todos que a escutam continuam sorrindo. Além disso, a maneira com que as personagens se movem, quase em pequenos pulinhos, e os saltos ou polichinelos das aulas de educação física revelam que o movimento das personagens é criado de maneira precária (Figura 28).

¹⁶⁸ *Print screen* cena de abertura. Disponível em: <https://youtu.be/1ezSjfIU-nQ>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Figura 28: Hime saltando.



Fonte: Vídeo Brinquedo.¹⁶⁹

O som na animação é muito simples, mas muito bem executado e é um elemento crucial para a aceitação desse universo ficcional por parte do público, no qual a visualidade pode ser considerada deficiente. É o som que articula e acentua as emoções que faltam nos rostos das meninas ou que cria os momentos de suspense e leveza da trama. A trilha sonora na abertura dos episódios é utilizada para introduzir as personagens e constitui a música tema da animação. Os acordes e versos são repetitivos e são facilmente lembrados e reconhecidos. Nas cenas de cada um dos episódios em que as meninas se aproximam do desfecho de suas aventuras, é utilizada esta mesma sonorização em volume mais baixo. A letra da música ressalta as características das personagens:

Cindy, Bianca, Hime, Iriá e Zade, princesinhas aplicadas, mas sempre arrumam confusão. Nem a diretora Grimm, nem a professora Zéu, nem a Bela da etiqueta, podem com essa turma. Cindy, Bianca, Hime, Iriá e Zade, princesinhas aplicadas, mas sempre arrumam confusão. Tem as dicas do Migu, tem um zelador amigo, tem Madame Drástica, tentando dar castigo. Cindy, Bianca, Hime, Iriá e Zade, princesinhas aplicadas, mas sempre arrumam confusão.¹⁷⁰

O título do episódio aparece em uma cartela e é apresentado pela voz de um narrador, após a abertura. Essa é a única inserção do narrador durante todo os episódios. Outros efeitos sonoros são inseridos para comporem o universo mágico das princesas. Recursos sonoros, como o tilintar de sapatos quando as meninas andam ou o ranger de portas, são extremamente importantes para que o espectador se mantenha na diegese da série. A sonorização da série, composta por pequenas trilhas, modula as cenas e os

¹⁶⁹ *Print screen* do episódio 2 da primeira temporada. Disponível em: <https://youtu.be/-ufvPXRmXIE>. Acesso em: 15 mar.2020.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://youtu.be/-ufvPXRmXIE>. Acesso em: 19 mar.2020.

sentimentos e as ações de personagens. De tal modo, a animação cria uma atmosfera de cumplicidade com o espectador, ainda que não seja realista.

A transição de movimentos e os efeitos dos quadros são realizadas na edição da série animada. A montagem segue a estrutura da narrativa clássica e tende a ser invisível, mas é possível notar o uso de técnicas que emulam movimentos de câmera semelhantes à gruas ou *zooms*. Nota-se um contraponto muito grande entre os movimentos de quadros, fluidos e contínuos e o andar das personagens, travado e não sequencial, pois as personagens se deslocam, bruscamente, devido a simplicidade da animação. As janelas de transição são usadas de forma lúdica, como por exemplo, um círculo que absorve o quadro e muda a cena ou um *zoom in* em determinado objeto. É também importante constatar o uso de quadros específicos, elaborados na edição, para funções demarcadas, como o isolamento exterior quando as meninas utilizam binóculos, por exemplo.

5.2.3 Análise Qualitativa

Escola de Princesinhas é uma série formada por cinco temporadas com três episódios cada. Cada um desses episódios tem em torno de quinze minutos e um arco dramático que se encerra nele mesmo, caracterizando assim, um seriado procedural. A primeira temporada estreou em 2007 e reuniu os episódios: *As Belas Adormecidas*, *O Sapo Encantado* e *Príncipes Indefesos*. A segunda temporada, lançada em 2008, apresentou os capítulos: *O Dragão de Bianca*, *Flor Encantada* e *O Desafio Delicado*. Ambas as temporadas foram lançadas, inicialmente, apenas na versão para *home video*, no formato DVD.

Em junho de 2009, a TV Rá-Tim-Bum, canal a cabo filiado à Fundação Padre Anchieta responsável pela programação infantil, começou a exibir as primeiras temporadas da animação seriada aos sábados, às 6h30, 13h55 e 20h¹⁷¹. No mesmo ano, foi produzida a terceira temporada com os episódios: *3 Pedidos*, *O Gigante e a Borboleta* e *A Fadinha Atrapalhada*. A quarta temporada foi a última a ser exibida na TV Rá-Tim-Bum no ano de 2010. Os três capítulos veiculados foram: *A aluna de verão*, *O Gnomo* e *Soldadinho de chumbo*.

A reestrela da série aconteceu quatro anos depois, quando a quinta temporada foi produzida para ser lançada na RedeTV no programa TV Kids, direcionado ao público

¹⁷¹ Disponível em: <http://vcfaz.tv/2009/05/tv-r-tim-bum-estrela-o-desenho-escola-de-princesinhas/>. Acesso em: 20 mar.2020.

infanto-juvenil¹⁷². Este programa sofreu várias interrupções entre 2006 e 2013, foi retomado em 2014 passou a ser voltado para a primeira infância. *Escola de Princesinhas* foi escolhida para compor seu catálogo e os episódios desta quinta e última temporada foram: *Cachinhos Dourados*, *Casa de Doce* e *Vida Eterna*.

Devido ao curto período de duração de seus episódios, nenhuma das transmissões na televisão era interrompida por intervalos comerciais. Em 2018, a Vídeo Brinquedo adicionou ao seu canal no Youtube os episódios separados e uma *playlist*, aglutinando todos os vídeos da série. Neste canal, ainda eram encontradas as temporadas fechadas do seriado em vídeos de quarenta e cinco minutos cada, separados pelas aberturas e encerramentos de cada um dos episódios, seguindo o mesmo formato do DVD da animação. Ao visualizarmos os vídeos nesta plataforma, notamos que esta estratégia de divulgação permite com que o próprio Youtube interrompa o fluxo narrativo dos episódios com comerciais e explore a monetização dos vídeos, fragmentando a experiência de recepção. Observamos também que em junho de 2020, o canal da Vídeo Brinquedo sofreu uma modificação e agora é parte da plataforma "Crianças Inteligentes". Direcionada ao desenvolvimento infantil, distribuindo vídeos que contribuam para assimilação de obras em audiovisual para a primeira infância, "Crianças inteligentes" é uma plataforma que "impulsiona o aprendizado brincando e cantando"¹⁷³. O acesso aos conteúdos no canal desta organização no Youtube é gratuito, porém, há outros conteúdos exclusivos disponibilizados por aplicativo que exigem pagamento. Atualmente, esta plataforma possui todos os conteúdos da Vídeo Brinquedo, inclusive a *playlist* do antigo canal organizada de maneira semelhante, mas apresenta uma nova identidade visual. No *Prime Vídeo*, onde a série também é exibida, a forma de organização episódica segue a estrutura com as temporadas compiladas em vídeos de quarenta e cinco minutos.

A dramatização é um dos aspectos mais afetados pela simplicidade da animação de *Escola de Princesinhas*. A elaboração técnica da animação seriada é pouco sofisticada e as personagens, criadas em 2D, não promovem muitas interações com as audiências. Ainda que a trilha sonora seja um importante artifício para tentar driblar as técnicas de animação limitadas, este recurso não é suficiente para promover o envolvimento emocional do espectador com a narrativa.

¹⁷² Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/critica-de-tv/2017/12/redetv-retoma-programacao-infantil-mas-de-um-jeito-esquisito>. Acesso em: 20 mar. 2020.

¹⁷³ Disponível em: <https://criancasinteligentes.com.br/sobre/>. Acesso em: 18 jun. 2020.

A animação apresenta uma nova forma de representação da figura de princesa em sintonia com os movimentos feministas contemporâneos. Os valores propostos pela série estão inseridos na ética da sororidade (LEAL, 2018). Ainda que de forma incipiente, a maneira com que *Escola de Princesinhas* (2007) avança na construção de princesas amigas é inovadora, especialmente devido à época em que o seriado foi produzido. Ao olharmos para a representação das princesas em narrativas audiovisuais disponibilizadas em diferentes formatos pelas grandes organizações de mídia, observamos que as meninas estão sempre sozinhas, sem o suporte de amigas ou de outras figuras femininas de apoio (HAINS, 2014). Essa animação, entretanto, introduz na produção televisiva nacional uma abordagem progressista de histórias de princesas, privilegiando a amizade, a colaboração entre essas personagens e a atitude proativa das protagonistas, potencializando novos ensinamentos e formas de ser e estar no mundo das meninas.

5.3 Análise Televisual Comparativa: convergindo os resultados

A partir desta análise, foi possível obter respostas para as perguntas feitas nesta Dissertação. Quais são as novas formas de representação das princesas? Até onde elas corroboram e são interpeladas pelas demandas feministas? A mídia trabalha de maneira inovadora na atualidade, propagando uma série de narrativas de empoderamento feminino? Quais são as diferenças entre o hegemônico de produção cinematográfica, aqui encabeçado pela produção da Disney, e um produto nacional? É possível identificar quais os atributos da princesa contemporânea? Para chegar às respostas pretendidas, nos deparamos com a necessidade de sistematizar os resultados que aferimos ao aplicarmos a metodologia da Análise Televisual (BECKER, 2012) neste estudo comparativo de *WiFi Ralph* e *Escola de Princesinhas*. Assim, por meio da atenta investigação das duas obras realizadas, sintetizamos diferenças e aproximações entre ambas animações, em acordo com a Tabela 1 abaixo.

Tabela 1: Síntese da Análise Televisual Comparativa de *WiFi Ralph* e *Escola de Princesinhas*

Análise Televisual Comparativa	<i>WiFi Ralph</i>	<i>Escola de Princesinhas</i>
Descrição	Sequência de "Detona Ralph".	Lançado em 2007.
Contextos	Lançado em 2018. Sucesso de Bilheteria.	Mockbuster de filmes da Disney. Atualmente, faz parte do catálogo da plataforma

		Possibilidade de Spin Off das princesas.	educativa "Crianças Inteligentes".
Análise Quantitativa	Estrutura Narrativa	Filme de narrativa clássica. Uso de referências extra fílmicas do universo de games e da internet.	Série animada amparada em narrativa clássica do modelo procedural. Mesmo tendo caráter de mockbuster, apresenta traços de originalidade na construção dos personagens.
	Temática	Amizade, perdas e amadurecimento. Fazer escolhas e se descobrir. Internet: suas vantagens e seus perigos.	Amizade, Aprendizado e Cooperação.
	Enunciadores	Ralph e Vanellope: personagens que precisam de conselhos na trama. Shank, Yess e Knowsmore: mentores que ensinam.	Princesas: por ocuparem posição de alunas espera-se que sejam aquelas que aprendem, porém, muitas vezes, elas ensinam. Professores e Diretora: mentores.
	Visualidade	Animação 3D, referencialidade com a estética de videogames e adaptação visual das feições de princesas Disney.	Animação 2D, em Flash; Traços mais simples e movimentos truncados; Figurinos originais das princesas Disney;
	Som	Essencial para a construção do vínculo de dramaticidade; Elementos s sonoros remetem à sonoridade de jogos.	Efeitos sonoros simples compõe o universo narrativo. Trilha sonora original e cativante.

		Trilha sonora principal aglutina sons e músicas de filmes anteriores. ¹⁷⁴	
	Edição	Montagem invisível. Vinheta de referência estética.	Vinhetas de transição e passagem. Uso da edição como forma de movimentação de câmera.
Análise Qualitativa	Fragmentação	Intra-fílmica a partir da construção de realidades de narrativa.	Episódica e por temporada. Estilo procedural de série, no qual não há construção de um grande arco por temporada.
	Dramatização	Busca por uma representação realista da dramaticidade dos personagens, potencializada pela trilha sonora.	Carente de dramatização, ainda que o uso da sonorização busque superar o estilo de animação precário e promover o envolvimento do espectador com as emoções das personagens.
	Definição de Identidades e Valores	Problematização dos perigos da internet. Fala terapêutica. A sororidade como valorização da diferença e a solidariedade entre mulheres;	Amizade feminina. Sororidade com valorização da diferença.

Fonte: Autoria Própria

Inicialmente, observamos pontos que convergem nas duas histórias. Entretanto, antes de analisá-los precisamos ressaltar as disparidades dos contextos de produção, nos quais ambas as obras foram criadas. Aqui não priorizamos as diferenças orçamentárias e de alcance de público, mas os tipos de princesas que foram promovidas em um intervalo de pouco mais de dez anos. Em 2007, quando a Vídeo Brinquedo lançou *Escola de Princesinhas* para o mercado nacional de *home video*, a Disney já investia fortemente em

¹⁷⁴ Refere-se aqui à cena de salvamento de Ralph em *WiFi Ralph: Quebrando a internet* (2018).

conteúdos de princesa para todos os suportes e plataformas possíveis (televisão, internet, cinema, videogame, etc). Nesta época, as sequências dos clássicos eram distribuídas em filmes para televisão e DVD e o mercado de *live action* de histórias de princesa também fazia parte de um braço da produtora. Em 2018, quando *WiFi Ralph* foi lançado, o universo de princesas é muito mais próximo das aspirações atuais dos movimentos feministas, buscando preencher requisitos de diversidade, autonomia e relacionamentos que não são sustentados no romantismo, e, sobretudo, trazendo a prerrogativa do "saber quem sou" como principal diretriz da jornada da princesa.

Sob essa perspectiva, identificamos as maneiras com que *Escola de Princesinhas* inova em sua abordagem do feminino. As imagens das meninas não estão sujeitas às figuras hegemônicas e, ao mesmo tempo suas enunciações tampouco seguem encaminhamentos discursivos dos produtos originais. De tal modo, entendemos que os produtos culturais revelam que o fluxo cultural não deve ser examinado apenas pelo viés da influência ou da exploração unidirecional da mídia *mainstream*, pois permite “refluxos” ou reorganizações de sentidos não hegemônicos na produção, circulação e consumo desses artefatos que alimentam outras práticas e produtos culturais (PINO, 2017). *Escola de Princesinhas* exemplifica a reflexão de Camilo Pino (2017), pois abre uma fenda ou revela uma “falha” nas narrativas midiáticas hegemônicas das princesas clássicas e reverbera outras significações para o feminino inseridas em disputas discursivas entre o global e o local, ainda que não seja plenamente original e desassociada das clássicas histórias de princesas por seu caráter de *mockbuster*.

Esse tensionamento constrói novas narrativas multimidiáticas e podem proporcionar discussões locais, ou menos presas às amarras do mercado hegemônico. Assim, o que vemos na série é uma abordagem diferenciada da figura da princesa. Por um lado, o seriado apresenta um estilo estético mais simples e não almeja um realismo representativo decorrente, sobretudo, de questões orçamentárias. Por outro, a narrativa inova ao juntar todas as meninas em uma só história, evidenciando que suas dificuldades e limitações são superadas em conjunto e a partir das especificidades de suas diferenças, e ressaltando a capacidade de protagonismo de cada uma das personagens. *Escola de Princesinhas* revela um potencial de reciclagem, readaptação e refluxo de princesas e suas personalidades que cria uma forma nacional de (re)ler as personagens.

Um ponto de convergência entre as obras se encontra na fuga ao modelo clássico de romance heteronormativo. Dornelles e Holzbach (2020) comentam que grande parte

dos conteúdos audiovisuais destinados ao público infanto-juvenil baseiam-se na sexualidade e no romance ancorados no binarismo homem/mulher e que este fato obscurece as contradições e os conflitos em relação à questão de gênero (Idem). Fugindo da clássica história de romance, ambas as animações forjam relacionamentos baseados na amizade, algo raro em antigas histórias de princesa (HAINS, 2014). *WiFi Ralph*, ainda trabalha a figura do mentor (VOGLER, 2006), a partir de personagens femininas. Assim, o filme sinaliza que os saberes que conduzem os protagonistas até o fim de suas jornadas são emitidos por mulheres, um processo pouco usual nas antigas obras de princesa.

...a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero e discursos institucionais (por exemplo, a teoria), com poder de controlar o campo do significado social e assim, produzir, promover e "implantar representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente de gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos (LAURETIS, 2019, p. 142)

Teresa de Lauretis expressa que o cinema enquanto tecnologia de gênero “delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação” (LAURETIS, 1984), moldando os papéis femininos através de aparatos tecnológicos e discursos sociais. Segundo a pesquisadora, o audiovisual construiu ao longo de sua história imagens das possíveis formas de ser mulher que atuaram como referencial no imaginário coletivo. Da mesma forma, desenhando identidades, regionalizando e reinventando valores e sentidos dessas personagens, estas novas histórias contribuem para despertar leituras e enquadramentos do feminino na infância menos presos às amarras da conformação dos papéis de gênero e mais próximos de ideais de resistência ao patriarcado.

Relembrando a sequência de salvamento de *WiFi Ralph*, podemos perceber como o filme ressalta a importância das ações das princesas. Sejam elas clássicas, rebeldes ou contemporâneas, as formas como as personagens femininas aparecem no filme demonstram reconhecimento de suas ativas atitudes nesta história e as transformam em heroínas contemporânea. Mesmo que sob interesses comerciais e intenções de lucro, essa (re)formulação no modo de apresentar as princesas no filme, ressignifica as personagens mais tradicionais e frágeis e acentua o protagonismo das mais rebeldes e

contemporâneas¹⁷⁵. Essas abordagens são parte da construção de uma nova cultura de princesas, que assume como premissas a independência, a autonomia, o autoconhecimento e a sororidade.

Em “A ética da sororidade, sentimentos morais gênero e mídia” (2018), a pesquisadora Tatiana Leal pergunta: “Seria possível, então, afirmar que a sororidade é um chamado ético que interpela o movimento feminista contemporâneo, com base em um sentimento – ou um conjunto deles – partilhado por uma irmandade imaginada de mulheres”? O que Leal questiona é o que acreditamos ser uma possível nova ótica das narrativas de princesa da atualidade¹⁷⁶.

Em sua tese “A invenção da sororidade: Sentimentos morais, feminismo e mídia” (2019), ela reconhece que a mídia tem assumido uma postura diferente em relação à sororidade e ao empoderamento, pois as manifestações tradicionalmente esperadas dessas representações do feminino têm sofrido reconfigurações de suas liberdades e sujeições. Por meio de uma abordagem foucaultiana, a autora lembra que esta mudança de enquadramentos das personagens femininas não produz um feminino livre, mas o sujeita a novas condições de existência e atuação (LEAL, 2019). Entretanto, amparada em Friedman (1993), também comenta que a amizade “pode configurar relações sociais com um potencial ético transformativo e feminista” (LEAL, 2019, p.180-181), quando atravessada pela sororidade.

Em nosso resgate histórico dos movimentos feministas, vimos que os conflitos acerca da ideia de sororidade foram bastante expressivos em períodos históricos distintos, principalmente, quando articulados à ótica da diferença nas políticas de identidade. Buscando questionar uma ideia única e silenciadora das experiências das mulheres, as minorias dentro do movimento feminista argumentaram que o fenômeno da sororidade só seria possível, caso as tentativas de equalização e apagamento das diferenças fossem esvaziadas. Bell hooks afirma que “respeitar a diversidade não significa uniformidade ou

¹⁷⁵Em entrevista à Folha, o diretor e roteirista de “WiFi Ralph”, Phil Jhonston comenta que o filme não redefiniu as princesas, mas as desconstruiu dando luz à um olhar questionador para com suas histórias de abuso e opressão. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/wifi-ralph-leva-as-criancas-temas-como-feminismo-e-relacoes-abusivas.shtml>. Acesso em 17 jun. 2020.

¹⁷⁶ Não ignoramos o fato de que os entrecruzamentos das narrativas de princesa é uma importante estratégia de marketing produzido pela Disney, como lembra Priscila Vaz. Entretanto, nosso pensamento segue de encontro com a autora, ao perceber que as práticas cotidianas são também responsáveis por promover estas novas histórias, revelando aspirações sociais e valores que precisam ser reformulados. Neste sentido, a união de princesas em um mesmo filme não pode ser vista de forma exclusivamente comercial e como uma tentativa de vender mais brinquedos, mas é também um chamado à amizade feminina e à ética da sororidade.

similaridade" (Hooks, 2019, p. 46), porém, sugere que instituição da prática da sororidade demanda sua transformação em solidariedade política. A pesquisadora acredita que e a união das mulheres precisa acontecer mediante "diferentes formas de comunicar umas com as outras transculturalmente" (Idem, p. 47).

As divisões que existem entre as mulheres de cor não serão eliminadas a não ser que assumamos a responsabilidade de nos unirmos (não só com base na resistência ao racismo) pela aprendizagem da nossa cultura, pela partilha de conhecimentos e capacidades e pela aquisição de força sustentada pela nossa diversidade. (hooks, 2019. p.45)

Ambas as obras audiovisuais acima citadas são aqui reconhecidas como expoentes da ética contemporânea da sororidade. Enquanto acompanhamos na narrativa de *Escola de Princesinhas* um grupo de amigas que cresce dando suporte uma à outra, não deixamos de perceber suas diferenças e, visualizar que, muitas vezes, estas diferenças produzem conflitos. A existência de conflitos é a real prova da diversidade trabalhada e da perspectiva transcultural que abre espaço para a emergência de histórias específicas na narrativa da animação, como a inclusão de uma lenda brasileira, ou de uma personagem de um reino da África, cujos costumes são motivo de orgulho e de enaltecimento dos vínculos de pertencimento da princesa Iriá e de suas amigas.

A sororidade é um sentimento moral capaz de construir uma ética feminista contemporânea, mas para que ela possa realizar transformações sociais que construam um mundo mais justo para as mulheres, é preciso abandonar as ilusões totalizantes e as aspirações de uma irmandade sem falhas, disputas e contradições (LEAL, 2019, p. 227).

Já *WiFi Ralph*, prenuncia uma reinterpretação de narrativas que já fazem parte do imaginário coletivo e também atribui às princesas o elo inédito em filmes canônicos da Disney, a amizade entre princesas. O filme não foi contaminado pela costumeira rigidez que permeia as histórias de princesas. Assim, compreendemos, como pontua Leal (2019), que "a sororidade nasce da articulação entre feminismo, sentimentos morais e mídia, como resposta a necessidades contemporâneas" (Idem, p.231) e se faz presente nas obras audiovisuais estudadas que tomam a figura de princesa como protagonista, viabilizando diálogos com a vida de meninas e diferentes percepções do feminino.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizamos nesta pesquisa um mapeamento exploratório das narrativas que tomam a figura de princesa como protagonistas, buscando perceber quais sentidos sobre o feminino foram atribuídos a essas personagens nas últimas décadas em obras audiovisuais direcionadas ao público infanto-juvenil. Nosso percurso visou cruzar a perspectiva feminista com os estudos da infância, tendo em vista que a experiência da menina foi silenciada na teoria crítica feminista, especialmente, no Brasil, onde a maioria dos trabalhos que põem em pauta a intersecção gênero e infância são originários da área da Educação. Neste processo, esta dissertação teve a intenção de ressaltar essa grande lacuna de estudos da infância feminina, e, sobretudo, perceber como esta infância feminina é permeada por dispositivos midiáticos e narrativas audiovisuais que conformam a construção do que é “ser menina” na contemporaneidade.

A trajetória que seguimos partiu de uma busca de marcos axiais do movimento feminista, trazendo à tona tanto a narrativa hegemônica sobre as lutas de mulheres pelos seus direitos e reconhecimentos, quanto ações, expoentes e olhares vanguardistas de menor visibilidade, como a história da princesa sufragista Sophia Duhleep, a perspectiva acadêmica do *Girlhood Studies*, as iniciativas do *The Girl Museum*, e os projetos nacionais da ONU mulheres. A organização cronológica das reflexões propostas possibilitou contextualizar como os movimentos feministas e seus desdobramentos permitiram novos enquadramentos de meninas e mulheres na sociedade. Foi ainda possível pôr em pauta a discussão de conceitos importantes em nosso trabalho como a perspectiva de Teresa Lauretis e as tecnologias de gênero.

Entretanto, ao estabelecermos o gênero como produto e processo de diferentes tecnologias sociais (LAURETIS, 2019), abrimos espaço para perceber que a mídia atua na formação de indivíduos, ainda que suas enunciações sejam sujeitas a diferentes tipos de leituras e interpretações. Assim, nosso trabalho se incumbiu de debater as relações entre audiovisual e infância, pondo em jogo as reconfigurações da mídia. De tal modo, foi possível observar que as mediações e o fenômeno da midiatização, decorrentes da digitalização dos meios e do avanço e uso de tecnologias de informação, não são excludentes nas práticas midiáticas e socioculturais (COULDRY, 2010). Neste processo, evidenciamos a existência de um espectador mirim ativo cujas leituras interpretativas inviabilizam uma visão da mídia como lugar exclusivo de alienação e agenciamento. Ao

mesmo tempo, percebemos a importância da leitura crítica da mídia, como uma ferramenta importante para o exercício da cidadania e a emancipação do espectador.

Nosso resgate de histórias audiovisuais principescas e a análise de duas obras distintas, nos permitiu elucidar questões importantes sobre novos sentidos atribuídos às protagonistas dessas narrativas. Ao longo do tempo, roupas, gestos, vozes e atitudes das princesas foram mudando e as formas de se perceber essas personagens também se transformaram. Neste sentido, a valentia de Merida, a voz estridente de Vanellope, e as expressões de Raya, são alguns dos exemplos de quais seriam as novas princesas da atualidade, cujas atuações se aproximam da performance de heroínas. Destacamos, ainda, a importância da sororidade enquanto expoente de um novo momento das narrativas de princesa. No Brasil, produções de obras sobre princesas, direcionados ao público infanto-juvenil refletem percepções mais progressistas das relações entre feminismo e infância nos modos de abordar a figura da princesa. O resgate da animação seriada *Escola de Princesinhas* (2005) e os livros das coleções *A revolução das princesas* (2018) e *Lute como uma garota: contos de fadas para crianças feministas* (2019) contrastam com a narrativa conservadora de um governo que impõe a dicotomia de gênero a partir da cor azul para meninos e rosa para meninas¹⁷⁷.

A realização deste trabalho permitiu vislumbrar possibilidades de avançar nesta investigação em um desejado doutoramento, observando a experiência da recepção infantil no processo da leitura crítica das imagens audiovisuais, sobretudo, aquelas atreladas à perspectiva de gênero, e aprofundando reflexões sobre relações entre tecnologias e contextos históricos e culturais distintos, amparadas em contribuições da Arqueologia da Mídia, que, potencialmente, podem possibilitar novos olhares sobre textos midiáticos.

Além disso, o processo de conclusão desta pesquisa tornou possível identificar novas produções sobre o feminino impulsionadas pelo avanço tecnológico, pelo desenvolvimento de imagens sintéticas produzidas por computador e pelo advento das redes sociais com suas novas dinâmicas de sociabilidade, que instigam novas possibilidades de estudo. Nesse sentido, destacamos o fenômeno das “princesas cibernéticas”, figuras de sucesso que influenciam reconfigurações das representações de

¹⁷⁷ Em janeiro de 2019, a atual ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damare Alves, declarou em sua cerimônia de posse do Ministério que se iniciava uma nova era no Brasil, uma era em que “menino veste azul e menina veste rosa”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damare-s.html>. Acesso em: 20 jan. 2021.

princesas, pautam ideais e nos motivam a questionar se e como estão articuladas a aspirações feministas na atualidade. Assim, os debates que trouxemos desde *Branca de Neve e os sete anões* convergem para o que hoje são as super modelos digitais: cibermulheres que foram criadas para serem referencial de beleza, elegância e fama.

Figura 29: Modelos virtuais – Shudu, Miquela e Imma



Fonte: Compilação da autora¹⁷⁸

No final do século XX, Naomi Wood já sinaliza preocupação em relação aos modos como os corpos femininos seriam forjados no futuro.

O fantasma do futuro não é o de que nós mulheres seremos escravas, mas de que seremos robôs. [...] Passaremos, em seguida, a alterações mais sofisticadas de imagens do "ideal" na mídia. A "realidade virtual" e a "recomposição fotográfica" tornarão a perfeição cada vez mais surrealista. Depois, alcançaremos tecnologias que substituirão o corpo feminino, defeituoso e mortal, pedacinho por pedacinho, por peças artificiais "perfeitas". Isso não é ficção científica. (WOOD, 1996, p. 356)

Hoje, entretanto, para além de mulheres robôs, as figuras de Shudu, Miquela e Imma propagam a ascensão de ícones de beleza inalcançáveis produzidos pelo marketing que despertam a admiração popular. Shudu (@shudu.gram) foi a primeira super modelo produzida digitalmente em 2018. Sua pele negra, lábios carnudos e corpo magro foram capazes de angariar mais de 213 mil seguidores e uma interação digital de fãs que curtem, comentam e amam suas fotos. Miquela (@lilmiquela), a mais famosa das ciber garotas

¹⁷⁸ @Shugu.gram - Disponível em: <https://www.instagram.com/shudu.gram/?hl=pt-br>. Acesso em: 02 fev. 2021. @lilmiquela - Disponível em: <https://www.instagram.com/lilmiquela/?hl=pt-br>. Acesso em: 02 fev. 2021. @imma.gram – Disponível em: <https://www.instagram.com/imma.gram/?hl=pt-br>. Acesso em: 02 fev. 2021

da moda, possui 2,9 milhões de seguidores (@imma.gram) com quem compartilha uma vida de sucesso e a experiência afetiva com seu namorado digital nas suas fotos postadas no Instagram. A modelo japonesa Imma (@imma.gram), por sua vez, apresenta um visual e um perfil mais realistas do que Shudu e Miquela. Os fãs e seguidores de Imma chegam a confundí-la com um ser humano real, invejando a aparência e a vida desta “ciber princesa”. Seriam Shudu, Miquela e Imma as princesas do futuro?

Essa é uma pergunta sem resposta. Todavia, o que podemos afirmar é que as mudanças dos perfis, dos atributos e dos comportamentos das princesas são mais do que novas histórias principescas que atraem milhares de seguidores, expressivas audiências e grandes bilheterias. Além disso, as figuras das princesas não deixam de refletir mudanças no reconhecimento das lutas feministas, como identificamos nesta Dissertação. A mídia, enquanto tecnologia de gênero, é aparelho de disputa de poder político-ideológico. Entretanto, as narrativas audiovisuais também operam construções subjetivas que criam novas formas de ver o mundo, as personagens principescas e a nós mesmos. As modificações nos enredos dos contos de fada tradicionais revisam errôneos enquadramentos sociais das mulheres no passado e apontam para uma reorganização discursiva das histórias de princesas em resposta às lutas e aos interesses sociais, evidenciando articulações com as aspirações de movimentos feministas. Essas animações reverberam vozes que desejam e precisam de um mundo mais justo e de relações entre gêneros mais respeitadas e igualitárias. Certamente, essa não é a principal motivação das milionárias produções de animação, tampouco das atuais figuras principescas virtuais. Contudo, tais fenômenos culturais representam parte importante dos jogos afetivos e identitários deflagrados em práticas socioculturais na contemporaneidade.

A realização desta Dissertação e a conclusão da pesquisa foram um passo importante em minha formação. A oportunidade de realizar meu Mestrado como bolsista da Capes no PPGCOM da ECO foi uma das grandes realizações de alguém que acredita que pesquisas na área da Comunicação devem ser cada vez mais valorizadas, especialmente no atual momento político nacional. A leitura crítica de narrativas que fizeram parte da minha própria história foi esclarecedora e, ao mesmo tempo, desafiadora. Cresci consumindo, assiduamente, todas estas obras e revê-las sob a ótica da pesquisa foi também desvelar os diálogos que tive com estas princesas ao longo da minha infância e adolescência. Como a pequena Madison, citada na introdução, eu também já me vesti de Jasmine e sonhei com príncipes encantados. Hoje, depois de muito ter lido acerca da

teoria crítica feminista, meu maior desafio foi traduzir neste trabalho a ideia de que princesas não exprimem, exclusivamente, uma feminilidade frágil. Durante a escrita desta Dissertação, muitas vezes “me peguei” reverberando discursos como esses, mas sem perceber os espaços porosos abertos à produção de outros sentidos sobre a figura de princesas das narrativas audiovisuais estudadas. Nesse processo, pude contar com a generosa orientação da professora Beatriz Becker. Ao longo desses dois anos, foi minha orientadora que me apoiou durante a confecção desta pesquisa e, mais do que isso, me reconectou a menina apaixonada por histórias de princesa e, ao mesmo tempo, me auxiliou a enxergar essas protagonistas de outros ângulos. Nesse sentido, espero que a leitura deste texto tenha permitido experienciar a conflitante – porém satisfatória - dinâmica do processo que foi conciliar uma pesquisadora feminista apaixonada por filmes de princesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALANEN, Leena. Rethinking childhood. **Acta Sociologica**, Jyväskylä, v. 31, n. 1, p. 53-67, jan./1988.

ALLEN, Robert. Reflexões sobre estudos de televisão do meu lugar de observação. **Cadernos de Televisão**. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos de Televisão, maio 2007, p. 8-22.

ALCÂNTARA, Alessandra; GUEDES, Brenda. **Comunicação e Infância**: processos em perspectiva. 1. ed. [S.l.]: Pimenta Cultural, 2017. p. 6-240.

ALVES, Branca. A luta das sufragistas. In: Hollanda, Heloísa. (Orgs) **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro, RJ. Bazar do Tempo, p. 49-64. 2019.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981. p. 9-279.

ARRUZZA, Cintia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

BAKHTIN, Mikail. “Os gêneros do discurso”, in **Estética da criação verbal**, Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997, p. 301, 302, 304.

BARBOSA, Marialva Carlos. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 13-25, abr./2019.

BARBOSA, Marialva. **Percursos do olhar**: Comunicação, narrativa e memória. EdUFF, Niterói, RJ. 2007.

BARRETO, Paola Basso Menna. **Princesas**: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo. 2000. 208f. Dissertação (Mestrado em educação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2000. Disponível em: <https://docplayer.com.br/63343223-Princesas-producao-de-subjetividade-feminina-no-imaginario-de-consumo-paola-basso-menna-barreto-gomes.html>.

BATTEZZATI, Santiago. La disputa simbólica por clasificar un nuevo producto cultural: el caso de Netflix durante el estreno y la premiación de la película Roma. **NORTEAMÉRICA**, México, v. 15, n. 2, p. 1-16, dez./2020.

BECKER, Beatriz. Mídia e Jornalismo como formas de conhecimento: uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais. **Matrizes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**, São Paulo: ECA/USP, v. 5, n. 2, p.231-250, 2012.

_____. Mídia, Telejornalismo e Educação. **Matrizes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**, São Paulo: ECA/USP, v. 10, n.1, 2016.

_____. No estranho planeta dos seres audiovisuais: diálogos possíveis entre televisão e educação. **FAMECOS**. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 490-506, maio/agosto 2011

_____. **Uma experiência de leitura de mídia: do mito da imagem ao diálogo televisual**. Cadernos de Letras (UFRJ), n. 26, jun. 2010

BELTRÁN, Mary. **Representation**. In: *The Craft of Criticism: Critical Media Studies in Practice*. Ed. Michael Kackman and Mary Celeste Kearney, p. 97-108. NY. Routledge, 2018.

BETTLEHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002.

BORGES, Admir R.; ARREGUY, Sergio; SOUZA, Lourimar De. O auge e o declínio da programação infantil na TV comercial brasileira. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, p. 79-93, dez./2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. 2013. 74f. Trabalho de Conclusão de curso em Comunicação Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2013. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/4022>

BUCKINGHAM, David. As crianças e a mídia: uma abordagem sob a ótica dos Estudos Culturais. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 93-121, mai./2012.

_____. **After the Death of Childhood: growing up in the age of electronic media**. 1. ed. [S.l.]: Polity Press, 2000. p. 1-121.

BUENO, M. E. **Girando entre Princesas: performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 165. 2012.

CAMPANELLA, Bruno. (2019). Nick Couldry. **Matrizes**. 13(2), 77-87. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2>. p. 77-87. 2019.

CANN, Victoria; GODFREY, Sarah; WARNER, Helen. Contemporary Girls Studies: Reflections on the Inaugural International Girls Studies Association Conference. **Berghahn Books**, London, v. 11, n. 3, p. 6-21, nov./2018.

CARMINOS, Alfredo; MÉDOLA, Ana Sílvia; SUING, Abel. **A nova televisão do Youtube ao Netflix**. 1. ed. Aveiro: Ria Editorial Aveiro, 2019. p. 8-306.

CASTRO, Lucia Rabello. **Crianças e Jovens na construção da cultura**. 1. ed. Rio de Janeiro: NAU, 2001. p. 11-264.

COULDRY, Nick. A mídia tem futuro? **Matrizes**, 4(1), p. 51-64. DOI: [tps://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i1p51-64](https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i1p51-64). 2010

_____. **Media, society, world**. Cambridge: Polity Press, 2012.

_____. Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. **New Media & Society**. Vol10(3):373–391. DOI: 10.1177/1461444808089414. 2008.

COUTINHO, Lúcia Loner. “É simplesmente diferente para meninas”: amor e sexo em seriados de teen drama. **ECO Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, v.20, n.3, 2017. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i3.3787>.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo. 2016. de janeiro, 2001

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. 4. ed. São Paulo: 34, 1997. p. 8-149.
- DORFMAN, Ariel; MATTELARD, Armand. **Para ler o Pato Donald: Comunicação de massa e coloquialismo**. 5 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.
- DOWLING, Collete. **Complexo da Cinderela: o medo de independência das mulheres**. São Paulo: Editora Abril (Círculo do Livro). 1981.
- DUARTE, Constância. Feminismo: uma história a ser contada. In: Hollanda, Heloísa. (Orgs) **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro, RJ. Bazar do Tempo, p.25-48. 2019.
- FANTIN, Monica. Cinema e Imaginário Infantil: a Mediação Entre o Visível e o Invisível. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 205-233, ago./2009.
- FANTIN, Mônica; GIRARDELLO, Gilka. **Liga, roda, clica: Estudos em mídia, cultura e infância**. São Paulo: Papyrus Editora. 2014
- FARIA, Ana Lúcia Goulart *de*. Pequena infância, educação e gênero: subsídios para um estado da arte. **Cad. Pagu** [online], n.26, pp.279-287, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332006000100012>. Acesso em: 26 mar. 2020.
- FECHINE, Yvana.. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Symposium** (Recife), Recife, v. 5, n.1, p. 14-26, 2001.
- FELGUEIRAS, Ana Cláudia M.Leal. Breve Panorama Histórico do Movimento Feminista Brasileiro. Das Sufragistas ao Ciberfeminismo. In: **Revista Digital Simonsen**, Nº 6, maio. 2017. Disponível em: www.simonsen.br/revistasimonsen ISSN:2446-5941
- FERNANDES, Adriana Hoffmann; OSWALD, Maria Luíza Bastos Magalhães. A recepção dos desenhos animados da TV e as relações entre a criança e o adulto: desencontros e encontros. **Cadernos Cedes**, v. 25, n.65, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622005000100003>.
- FERNANDES, Luiza Helena Praxedes. **Princesas em evolução: a construção da identidade feminina nos contos de fadas do cinema de animação contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-graduação em letras. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte. 2015.
- FERREIRA, M. R. **TELEVISÃO E CRIANÇA: UMA RELAÇÃO HISTÓRICA**: os diversos papéis da criança na televisão do início aos dias de hoje. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO. Rio de Janeiro: 2013.
- FIDLER, Roger. **Mediamorphosis: Understanding new media**. 2. ed. California: Kent State University, 1997. p. 12-264.
- FIEL, Arthur Felipe. **O A tela encantada: infância e conteúdo infantil na TV do Brasil**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019
- FIELD, Syd. **Manual de Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico**. 14. ed.: Objetiva, Rio

- FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, fev./2002.
- _____. O Dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, v.28, n.1, p.151-162, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100011>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- _____. **Televisão & Educação: fruir e pensar a TV**. 3ªed. Autêntica. Belo Horizonte, MG. 2006.
- _____. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis (SC), v. 9, n.2, p. 586-599, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. 13ª ed. Rio de Janeiro. Graal, 1999.
- _____. **Microfísica do poder**. Trad. e Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro. Graal, 1984.
- FRASER, Nancy (2009). Feminism, Capitalism and the cunning of history. **New Left Review**, n56, Londres, 2009, p. 97-117, Tradução Anselmo da Costa Filho e Sávio Cavalcante, revista Mediações, Vol, 14, n2, Londrina, 2009, p. 11-33.
- FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: Holanda, Heloísa. (Orgs) **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, RJ. Bazar do Tempo, p.25-48. 2019.
- _____. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC. v. 15, n.2, p. 291-308, maio-agosto, 2007
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis, RJ. Editora Vozes Limitada. 1971
- FUENZALIDA, Valerio. Política Pública: a televisão infantil na educação infantil. **Comunicação & Educação**, v. 21 n.2, p. 69-86 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p69-86>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- FUMAGALLI, D. R. **Estratégias discursivas para a ruptura de paradimas de gênero em livros infantis da coleção antiprincesas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, p. 138. 2018.
- GABLER, Neal. **Walt Disney – O triunfo da imaginação americana**. São Paulo, Editora Novo Século. 2013
- GALVÃO, Walnice. **A donzela guerreira**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- GARABEDIAN, Juliana. Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess. James **Madison Undergraduate Research Journal**. 2.1 (2014): 22-25. Web. Disponível em: <http://commons.lib.jmu.edu/jmurj/vol2/iss1/4/>
- GIL, Antônio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6 ed. Editora Atlas. São Paulo. 2008.
- GILL, Rosalind; SCHARFF, Christina. **New Femininities: postfeminism, neoliberalism and subjectivity**. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2011. p. 12-320.
- GIROUX, Henry A. A Disneyzação da Cultura Infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu **Territórios Contestados – O currículo e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis, Editora Vozes, 1995.
- GONZALES, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: Holanda, Heloísa. (Orgs) **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, RJ. Bazar do Tempo, p.341-356. 2019.

GROSSI, Miriam. Uma breve história do feminismo no Brasil. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 12(N.E.): 264, p. 211-221, setembro-dezembro. 2004

GUEDES, Brenda; CARVALHO, B. J. D. **Infância, Juventudes e Debates de emergentes em comunicação**. 1. ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 27-389.

HAINS, Rebecca C.; FORMAN-BRUNNEL, Miriam. **Princess Cultures: Mediating Girls' Imaginations and Identities**. 18 ed. Nova Iorque: Peter Lang Inc.,2015.313p.

HAINS, Rebecca. **The Princess Problem: Guiding our girls through the Princess-obsessed years**. Illinois: Sourcebooks, Inc. 2014

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 1ed. Rio de Janeiro: Puc Rio, 2016.

_____. Encoding and Decoding. In: Hall, Stuart et al. (Orgs). **Culture Media Language**. Londres: Hutchinson, 1980.

_____. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006

HEATWOLE, Alexandra: Princess Generations and Once Upon a Time. **Studies in the Humanities**, v. 43. p.1-19, 2016. Disponível em: https://law-journals-books.vlex.com/source/studies-humanities-3168/issue_nbr/%2343%231-2. Acesso em 27 mar. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. Companhia das Letras: 1ª Edição. São Paulo. 2018

_____, Heloísa. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

_____. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLZBACH, Ariane Diniz. Para pequenos grandes espectadores: a produção televisiva brasileira direcionada a crianças pequenas a partir do caso da *Galinha Pintadinha*. **E-Compós**, v.21, n.2. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1390>. Acesso em: 24 mar. 2020.

HOLZBACH, Ariane Diniz.; DORNELLES, Wagner. Definição pela exclusão: apontamentos iniciais sobre os limites conceituais dos programas infantis. **Mídia e Cotidiano. Revista do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense**, v.14, n.1, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22409/rmc.v14i1.38523>. Acesso em: 24 mar. 2020.

HOLZBACH, Ariane Diniz; NANTES, J. D. D; FERREIRINHO, Gabriel. Existe espaço para as crianças na televisão! A presença da programação infantil na TV aberta mundial. **Comunicação Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 244-267, ago./2020.

HOOKS, Bell. **Da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019

_____. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. Rosa dos Tempos; Edição: 1. 2019

JESUS, Cassiano. ALMEIDA, Isis. O Movimento Feminista e as Redefinições da Mulher na Sociedade após a Segunda Guerra Mundial. **Boletim Historiar**, n. 14, mar./abr. p. 09-27. 2016. ISSN 2357-9145

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio social: mapeando novas práticas interacionais sonoras. **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 410-437, ago. /2012.

KROLOKKE, Charlotte; SORENSON, Anne. Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls In **Contemporary Gender Communication Theories & amp; Analyses: From Silence to Performance** (Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2005) 1-23

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: Hollanda, Heloísa. (Orgs) **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, RJ. Bazar do Tempo, p. 121-156. 2019.

_____. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.220p.

LEAL, Tatiana. A ética da sororidade: sentimentos morais, gênero e mídia. **Anais do XXVII Encontro anual da Compós**. Belo Horizonte, MG. 05 a 08 de junho de 2018. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_05RVT9I2R4XKIE2Q1VY9_27_6556_26_02_2018_13_50_29.pdf.

_____. **A Invenção da Sororidade: Sentimentos Morais, Feminismo e Mídia**. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura) Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2019.

LEBLANC, Sarah. Taking Back the “P-Word”: Princess Leia Feminism, an Autoethnography. **The popular cultural studies jornal**, v. 5, n. 1, p. 5-23, 2017. Disponível em: https://mpcaaca.org/wp-content/uploads/2017/10/PCSJ_v5_12.pdf. Acesso em: 26 mar. 2020.

LIVINGSTONE, Sonia. **Young people and new media**. 1st edition. SAGE Publications Ltd. London, 2002.

_____. **Making Sense of television: the psychology of audience interpretation**. 3 ed. Biddles Ltd. King's Lynn. Norfolk. Great Britain. 2007

_____. **Internet literacy: a negociação dos jovens com as novas oportunidades on-line**. **MATRIZES**. n.2. jan/jun. São Paulo. 2011.

LOBATO, Augusto. **A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem: um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa televisual brasileira**. Tese. (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.

LOTZ, Amanda D. **The Television Will Be Revolutionized**. 2.ed. New York and London: NEW YORK UNIVERSITY PRESS, 2014. p. 27-256.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 1. ed. São Paulo: SENAC SÃO PAULO, 2000. p. 7-245.

MARCHI, R. D. C. Gênero, infância e relações de poder: interrogações epistemológicas. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 1, n. 37, p. 387-406, dez./2011.

MARIZ, H. P. B; RODRIGUES, R. F. E. O ‘PRINCESAMENTO’ NAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS INFANTIS E SUA RELAÇÃO COM AS MATRIZES CULTURAIS DO FEMININO. **ANIMUS**, Santa Maria, v. 18, n. 37, p. 1-17, jan./2019.

MARIZ, Heloisa. **Era uma vez.... Será? O princesamento feminino contemporâneo a partir do imaginário infantil**. Dissertação (Mestrado Estudos Culturais Contemporâneos). Universidade FUMEC. Rio Grande do Sul. 2017.

MARQUES, Ana. ZATTONI, Andreia. Feminismo e resistência: 1975 – o Centro da Mulher Brasileira e a revista veja. **História Revista**. 19(2), 55-76. <https://doi.org/10.5216/hr.v19i2.31223>

MARTIN-BARBEIRO, J. **Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2004. p. 9-480.

_____ **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MCROBBIE, Angela. Post feminism and popular culture. **Feminist Media Studies** Vol. 4, No. 3, p. 255-264, 2004. ISSN 1468-0777 print/ISSN 1471-5902 online/04/030255-10

MENDES, Mônica; SIQUEIRA, Denise. PROTAGONISMO FEMININO EM DESENHOS ANIMADOS: GÊNERO E REPRESENTAÇÕES NO ENTRETENIMENTO AUDIOVISUAL. **Mídia e Cotidiano**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 125-145, ago./2018.

MITCHELL, Claudia. Girlhood Studies in (and with) a History. **Berghahn Books**, London, v. 11, n. 3, p. 5-5, nov./2018.

MITCHELL, Claudia; RENTSCHLER, Carrie. **Girlhood and the Politics of Places**. 1. ed. London: Berghahn Books, 2016. p. 15-336.

MONTEIRO, Kimberly. GRUBBA, Leilane. A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de sufragettes as sufragistas. **Direito e Desenvolvimento**. João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 261-278. 2017.

MONTEIRO, Marialva. **A RECEPÇÃO DA MENSAGEM AUDIOVISUAL PELA CRIANÇA**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Fundação Getúlio Vargas Instituto de Estudos Avançados em Educação. Rio de Janeiro, p. 157. 1990.

MULLER, F; HASSEN, M. D. N. A. A INFÂNCIA PESQUISADA. **Psicologia USP**, São Paulo, v.20, n.3, p. 465-480, set/2009.

NICHOLSON, Linda (2010). **Feminism in "Waves": Useful Metaphor or Not?** Vol. XII-4 (48). Retrieved from <http://newpol.org/content/feminism-waves-useful-metaphor-or-not>.

ORENSTEIN, Peggy. **Cinderella Ate My Daughter**. New York: Harper Collins e-books. 2011

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.26. n. 52. p. 249-272. 2006

PEREIRA, Stefania; Gomes, Letícia. Manifesto do Coletivo Combahee River. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós -Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.26.1, p.197-207, 2019.

PEREZ, Olivia. RICOLDI, Arlene. A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva. Trabalho preparado para apresentação no **X Congresso Latino-americano de Ciência Política** (ALACIP), organizado conjuntamente pela Associação Latino-americana de Ciência Política, a Associação Mexicana de Ciência Política e o Tecnológico de Monterrey, 31 de julho, 1, 2 e 3 de agosto 2019.

PETERMANN, Juliana; FUMAGALLI, Desireè Ribas. O CONSUMO E A CONFIGURAÇÃO DO GÊNERO NA INFÂNCIA. **ANIMUS**, Santa Maria, v. 17, n. 35, p. 146-164, jan./2018.

PINO, Camilo. Flows in Reflux: Video Brinquedo and the BRICS “Mockbuster” as a Glitch in Mediatic Hegemony. **Television & New Media**, p.1-18, Mar. 2017.

PRADO, Ana Lucia Penteadó Brandão; MUNGIOLI, Maria Cristina. Educomunicação e Mediação Escolar: Um projeto educ comunicativo para a relação Criança, Desenho Animado e Consumo. **Comunicação& Educação**, v. 21, n. 2, p. 87-96, 2016.DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p87-96>. Acesso em: 22 mar. 2020.

PRETTO, Zuleica; LAGO, Mara. Reflexões sobre infância e gênero a partir de publicações em revistas femininas brasileiras. **Átermis**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 56-71, jul./2013.

PURVIS, June. The prison experiences of the suffragettes in Edwardian Britain. **Women's History Review**. Volume 4, Number 1, P. 103-133, 1995.

RAMALHO, Felipe; FINO, Maurício. **Branca de Neve e os sete anões: Um marco na história do cinema de animação**. In: II Seminário Design de Imagem, 2013, Barbacena. MG (UEMG/2013 - Anais), 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. 2ª ed. São Paulo: WWF Martins Fontes Ltda. 2012

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X.

SAHA, Sneha; SAFRI, Tanishka. Cinderella Complex: Theoretical Roots to Psychological Dependency Syndrome in Women. In: **The International Journal of Indian Psychology**. v.3, n.8, Abril-Jun. 2016.

SAMPAIO, Inês Sílvia Vitorino; CAVALCANTE, Andréa Pinheiro Paiva. **Qualidade na programação infantil da TV Brasil**. Florianópolis, SC: Editora Insular, 2012. 368p.

SANTI, Vilso. **Mediação e Mdiatização: conexões e desconexões na análise comunicacional**. 1 ed. eBook. Jundiaí, SP. Paco Editorial. 2017.

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **INCLUSÃO SOCIAL** (ONLINE), v. 11, p. 15-29, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: Holanda, Heloísa. (Orgs) **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, RJ. Bazar do Tempo, 49-82. 2019.

SGORLA, Fabiane. Discutindo o “processo de midiaticização”. **Mediação**. V,9, n. 8. Jan/jun de 2009. Belo Horizonte. Disponível em:
<http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/285>. Acesso em 20 jan. 2021.

SILVA, Janine. Sobre a “aventura intelectual da história das mulheres”: entrevista com Fraçoise Thébaud. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003

SILVEIRA NETO, Walter; MELO, Andrei. Técnicas de animação em ambientes tridimensionais. **Revista Eletrônica de Sistemas de Informação**. v.4, n.1, p. 1-7. 2005.
DOI: <https://doi.org/10.21529/RESI.2005.0401003>

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2009

_____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Vozes. Petrópolis, RJ. 2006

TOMAZ, Renata de Oliveira. Infância e mídia: breve revisão de um campo em disputa. **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 03, p. 272-294, 2016-2017.
DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v35i3.919>. Acesso em 22 mar. 2020.

VAZ, P. M. **Sempre esteve tudo ali?** A influência da marca Disney Princess na formação de um universo compartilhado entre os contos de fadas da Disney. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 141. 2018.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco. 1992

ZANONI, Heitor Tavares; FERREIRA, Eliane Schmalz. Identidades de gênero e filmes infantis: um panorama sobre as novas perspectivas da construção das identidades de gênero em crianças. **Caderno Espaço Feminino**, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 1-21, jan./2012.

ZIELINSKI, Siegfried. **Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History**. 2. ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1989. p. 7-357.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

BBC. **The Aladdin controversy Disney can't escape**. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20170714-the-aladdin-controversy-disney-cant-escape>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BRITISH FILM INSTITUTE. **Meet the Suffragettes: The Original Media-Disruptors**. Disponível em: <https://youtu.be/5rvty0tsEts>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CNET. **Disney to release Mulan online Sept. 4 on Disney Plus, for \$30 in US**. Disponível em: <https://www.cnet.com/news/disney-mulan-release-date-online-disney-plus-sept-4-30-dollars-us/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

CANALTECH. **Raya e o Último Dragão terá lançamento pago no Disney+**. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/raya-e-o-ultimo-dragao-tera-lancamento-pago-no-disney-178055/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

CNN. **'She-Ra and the Princesses of Power' is the rarest of television feats**. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/05/22/opinions/she-ra-and-the-princesses-of-power-mantoan/index.html>. Acesso em: 1 fev. 2021.

CRACKED. **4 Ways the Disney Princesses Created Modern Feminism**. Disponível em: <https://www.cracked.com/blog/4-ways-disney-princesses-created-modern-feminism/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

DISNEY SPY. **Disney is considering a Princesses spin-off following Ralph Breaks the Internet**. Disponível em: <https://www.digitalspy.com/movies/a26644297/ralph-breaks-the-internet-princesses-spin-off-disney/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

EBC. **Consumo de livros maior nas classes A e B revela desigualdade social, aponta pesquisa**. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2007-06-24/consumo-de-livros-maior-nas-classes-e-b-revela-desigualdade-social-aponta-pesquisa>. Acesso em: 1 ago. 2020.

FANDOM. **DISNEY PRINCESS**. Disponível em: https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Princess. Acesso em: 1 set. 2019.

FOLHA. **'WiFi Ralph' leva às crianças temas como feminismo e relações abusivas.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/wifi-ralph-leva-as-criancas-temas-como-feminismo-e-relacoes-abusivas.shtml>. Acesso em: 17 jun. 2020.

FOLHA. **Menino veste azul e menina veste rosa', diz Damares Alves.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares.shtml>. Acesso em: 20 jan. 2021.

G1 CINEMA. **'WiFi Ralph - Quebrando a Internet' bate 'Aquaman' e fica em 1º nas bilheterias no Brasil.** Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/01/07/wifi-ralph-quebrando-a-internet-bate-aquaman-e-fica-em-1o-nas-bilheterias-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 5 mai. 2020.

GRUPO DE MÍDIA SÃO PAULO. **Mídia Dados 2019.** Disponível em: <https://www.gm.org.br/midia-dados-2019>. Acesso em: 3 ago. 2020.

HYPE. **6 Problems Fans Have with The Princesses In Wreck-it Ralph 2.** Disponível em: <https://hype.my/2018/158728/6-problems-fans-have-with-the-princesses-in-wreck-it-ralph-2/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

IOWA STATE DAILY. **'Raya and the Last Dragon' may reveal the next Disney Princess.** Disponível em: https://www.iowastatedaily.com/limelight/raja-and-the-last-dragon-may-reveal-the-next-disney-princess-animated-movies-iowa-state-university-future-disney-films-disney-princess-movie/article_b94e06f2-e34d-11ea-9a0f-d3a4c4ca096e.html. Acesso em: 28 jan. 2021.

LUNETAS. **Livro 'Lute como uma princesa' recria as biografias das princesas.** Disponível em: <https://lunetas.com.br/livro-lute-como-uma-princesa/>. Acesso em: 6 jun. 2020.

NY TIMES. **Her Prince Has Come. Critics, Too.** Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html>. Acesso em: 10 nov. 2019.

OBSERVATÓRIO DA TV. **RedeTV! retoma programação infantil, mas de um jeito esquisito.** Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/critica-de-tv/2017/12/redetv-retoma-programacao-infantil-mas-de-um-jeito-esquisito>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PIPOCA MODERNA. **WIFI RALPH MANTÉM 1º LUGAR E VIRA MAIOR SUCESSO DOS ESTÚDIOS DISNEY NOS EUA EM 2018.** Disponível em: <https://pipocamoderna.com.br/2018/12/wifi-ralph-mantem-1o-lugar-e-vira-maior-sucesso-dos-estudios-disney-nos-eua-em-2018/>. Acesso em: 5 mar. 2020

PLAN INTERNACIONAL BRASIL. **A REVOLUÇÃO DAS PRINCESAS.** Disponível em: <https://plan.org.br/a-revolucao-das-princesas/>. Acesso em: 18 jan. 2020.

PROPMARK. **Mídia Dados mostra liderança da TV e crescimento dos canais digitais.** Disponível em: <https://propmark.com.br/midia/midia-dados-mostra-lideranca-da-tv-e-crescimento-dos-canais-digitais/>. Acesso em: 11/01/2021

REVISTA GALILEU. **Mauricio de Sousa: conheça a trajetória do criador da Turma da Mônica.** Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/05/mauricio-de-sousa-conheca-trajetoria-do-criador-da-turma-da-monica.html>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. **Relatório Final Pesquisa Brasileira de Mídia - PBM 2016.** Disponível em: <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016.pdf/view>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SPINOFF. **Frozen 2 bate recorde e se torna a maior bilheteria de animação.** Disponível em: <https://spinoff.com.br/frozen-2-bate-recorde-e-se-torna-a-maior-bilheteria-de-animacao/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

THE EXPRESS TRIBUNE. **Khoobsurat gets happily-ever-after at the box office.** Disponível em: <https://tribune.com.pk/story/768452/khoobsurat-gets-happily-ever-after-at-the-box-office>. Acesso em: 28 jul. 2020.

THE WALT DISNEY COMPANY. **Sequel to “Wreck-It Ralph” Hits Theaters on March 9, 2018.** Disponível em: <https://thewaltdisneycompany.com/sequel-to-wreck-it-ralph-hits-theaters-on-march-9-2018/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

UNIVERSIA. **A PRIMEIRA DONA DA RUA.** Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/06/21/1153587/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

VARIETY. **With ‘Mulan,’ Disney Tests Out Entirely New Early VOD Model.** Disponível em: <https://variety.com/2020/film/news/mulan-disney-plus-premiere-1234711185/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

VCFAZ.TV. **TV Rá Tim Bum estreia o desenho Escola de Princesinhas.** Disponível em: <http://vcfaz.tv/2009/05/tv-r-tim-bum-estreia-o-desenho-escola-de-princesinhas/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

VOGUE BRASIL. **Cinderela, 70 anos!** Disponível em: <https://vogue.globo.com/semidade/Viva-a-Coroa/noticia/2020/03/cinderela-70-anos.html>. Acesso em: 18 mar. 2020.

YAHOO ENTERTAINMENT. **‘Brave’ ushers in a different kind of Disney Princess: Merida the tomboy.** Disponível em: https://www.yahoo.com/entertainment/bp/brave-ushers-different-kind-disney-princess-merida-tomboy-200837672.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAJPEw4qBor9wrvaTfwFMRUKyFjSd7R-3V46lRypCx1LHei7Q_m6CB5IxafhnnG6ZxDofA6C7SxIgOktQlX8-9skPt7oSt6Mbbq3D8mNRf0xQxJcKov3awn-KnGGDTaEIP3u3uJm03rG2ytSj8Lf10qn9tUWtKnXJIDULcToOv1YS. Acesso em: 30 jan. 2021